

BIOGRAPHIE

UNIVERSELLE

DES MUSICIENS.

TOME TROISIÈME.

CA-DZ.

BIOGRAPHIE

UNIVERSELLE

DES MUSICIENS

ET

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

DE

LA MUSIQUE.

PAR F. J. FÉTIS,

MAITRE DE CHAPELLE DU ROI DES BELGES ET DIRECTEUR DU CONSERVATOIRE
DE BRUXELLES.

TOME TROISIÈME.

BRUXELLES.
MELINE, CANS ET COMPAGNIE.
IMPRIMERIE, LIBRAIRIE ET FONDERIE.

1837

BIOGRAPHIE

UNIVERSELLE

DES MUSICIENS.

C

CABALONE (MICHEL), ou **GABELONE**, ou **GABELLONE**, fut le premier maître de contrepoint du violiniste Emmanuel Barbella. Il est mort à Naples, sa patrie, en 1773, dans un âge peu avancé. On connaît de lui : 1° *Alessandro nell'Indie;* 2° *Adriano in Siria* (1740). Il y a à la bibliothèque du Conservatoire de Paris une partition manuscrite d'un oratorio de la *Passion*, composé par Cabalone ou Gabelone.

CABEZON (ANTOINE), musicien de la chambre et de la chapelle du roi d'Espagne Philippe II, naquit à Madrid en 1510, et mourut dans la même ville le 26 mars 1566, à l'âge de 56 ans. Il fut inhumé dans l'église des Franciscains de Madrid, et l'on mit sur son tombeau l'épitaphe suivante :

Hic situs est felix Antonius ille sepulchro,
Organici quondam gloria prima chori.
Cognomen Cabezon cur eloquar? inclyta quando
Fama ejus terras, spiritus astra colit.
Occidit heu! tota regis plangente Philippi
Aula; tam rarum perdidit illa decus.

On a de Cabezon : *Libro de Musica para tecla, harpa, y viguela.* (Livre de musique pour jouer du clavecin, de la harpe et de la viole), Madrid, 1578, in-fol. Cet ouvrage a été publié par les soins de son fils. C'est la seule production de Cabezon qui est venue jusqu'à nous.

CACCIATI (DON MAURIZIO), maître de chapelle à St-Pétrone de Bologne, compositeur dramatique vers 1660. Il a laissé en manuscrit beaucoup de musique d'église, et plusieurs opéras, parmi lesquels on remarque : 1° *Nitteti;* 2° *Orlando.*

CACCINI (JULES), né à Rome, fut connu et cité sous le nom de *Giulio Romano.* Les écrivains de son temps ont gardé le silence sur le commencement et la fin de sa vie; il y a même beaucoup d'incertitude sur l'époque de sa naissance. Toutefois il fournit lui-même une date approximative dans la préface de son recueil de madrigaux intitulé : *Nuove Musiche* (publié en 1615); car il y dit qu'il avait vécu trente-sept ans à Florence; or, on sait qu'il arriva dans cette ville fort jeune, mais déjà artiste, vers 1578, d'où il suit qu'il a dû naître vers 1558 ou 1560. Il eut pour maître de chant et de luth Scipion Della Palla, qui ne le rendit point savant musicien, mais qui en fit un chanteur habile et un homme de goût. On ignore s'il se détermina de lui-même à se rendre à Florence, ou s'il y fut appelé par les Médicis; mais on sait qu'en 1580 il était attaché à la cour en qualité de chanteur. Il est certain aussi qu'aux fêtes de

noces du grand duc François de Médicis avec *Bianca Capello,* célébrées en 1579, Caccini chanta le rôle de *la Nuit,* accompagné par des violes [1], dans un intermède dont la musique était de Pierre Strozzi.

A cette époque, Jean de Bardi, comte de Vernio, ses amis Jacques Corsi et Pierre Strozzi, à qui s'étaient réunis Vincent Galilée, père du célèbre physicien, Mei et le poète Rinuccini, avaient formé une association artistique qui avait pour but de faire revivre l'ancienne déclamation musicale des Grecs, et de l'appliquer au drame. Les membres de cette société avaient pris en aversion le genre madrigalesque à plusieurs voix, et voulaient lui substituer des chants à voix seule, accompagnés d'un instrument. Cette idée n'était pas absolument nouvelle, car dans une fête donnée à Galéas Sforce et à son épouse, Isabelle d'Arragon, par *Borgonzo Botta,* noble de Tortone, en 1488, il y eut un intermède où les dieux et les déesses chantèrent tour à tour. Au mariage de Cosme I[er] avec Éléonore de Tolède, en 1539, on entendit Apollon chanter, en s'accompagnant de la lyre, des stances poétiques à la louange des deux époux, et les muses répondre à ce chant par une *canzone* à neuf parties réelles. Enfin, aux mêmes fêtes, l'Aurore réveillait par ses chants les bergers, les nymphes, et était accompagnée par un clavecin [2].

Admis dans la société des hommes distingués qu'on vient de nommer, et instruit par leurs entretiens de la révolution qu'ils voulaient opérer dans la musique, Caccini sentit s'éveiller en lui le génie qui le rendait propre à réaliser une partie des vues et des espérances de ses patrons. Homme d'esprit, il comprit qu'il avait tout à gagner à cette transformation de l'art, car son ignorance des règles du contrepoint était à peu près complète, et la nature lui avait accordé le don d'inventer des chants que son talent d'exécution faisait valoir. Ses canzonettes et ses sonnets acquirent une vogue extraordinaire ; il les chantait avec l'accompagnement du théorbe, instrument qui venait d'être inventé par un Florentin nommé *Bardella.*

Ces heureux essais déterminèrent le comte de Vernio à écrire, en 1590, le poème d'une *monodie,* sorte de scène à voix seule, que Caccini mit en musique avec succès. Peu de temps après, Bardi quitta Florence pour aller se fixer à Rome. La maison de Corsi devint alors le centre de la société d'artistes et d'amateurs dont ce seigneur était un des fondateurs. En 1594, son ami, le poète Rinuccini, fit un second essai dans sa *Daphné,* et chargea Peri et Caccini de la composition de la musique. Plusieurs autres petits drames de ce dernier succédèrent à celui-là, et furent joués dans la maison de Corsi où ils excitèrent l'enthousiasme. Ces pastorales avaient eu pour modèles *Il Satiro,* d'Emilio del Cavalière (V. *Cavaliere*), représenté publiquement à Florence, en 1590, *La disperazione di Fileno* (1590), et *Il Giuoco della Cieca* (1595), ouvrages du même compositeur ; mais on ne peut nier qu'il y eût dans le style de Caccini quelque chose de plus dramatique que dans celui de Cavaliere. Les méditations de tant d'hommes distingués conduisirent enfin, après environ vingt ans de recherches, à la découverte d'une espèce de déclamation musicale destinée à changer la direction de l'art. Rinuccini, musicien autant que poète, parait avoir eu la plus grande part dans cette découverte. Les fêtes célébrées en 1600, pour le mariage de Henri IV, roi de France, avec Marie de Médicis, lui fournirent une occasion favorable pour réaliser ses idées à cet égard ; il écrivit pour les fêtes qui furent alors célébrées une *Tragedia per Musica*

[1] *Feste nelle Nozze del Serenissimo D. Francesco Medici gran Duca di Toscana, etc.* Firenze, Filip. et Jac. Giunti, 1579. 40.

[2] *V. Apparato e Feste nelle nozze dello Illustrissimo Sig. Duca di Firenze, etc.* Fiorenza, Bened. Giunta, 1539, in-8., p. 40.

dont le sujet et le titre étaient *Euridice.* Peri écrivit la plus grande partie de la musique de cet ouvrage ; Caccini fut chargé de la composition des airs du rôle d'Euridice et des chœurs. Plus tard, il écrivit de nouveau tout l'opéra, et fit imprimer à Venise sa partition.

Quel que fut le mérite de Peri et l'importance de ses travaux dans sa collaboration avec Caccini, il paraît que sa gloire fut éclipsée par celle de ce dernier, car les contemporains de Caccini s'accordent à le considérer comme ayant eu la plus grande part dans la création du drame lyrique. L'abbé Angelo Grillo, ami du Tasse, lui écrivait : « Vous êtes le père « d'un nouveau genre de musique, ou plu« tôt d'un chant qui n'est point un chant, « d'un *chant récitatif,* noble et au-dessus « des chants populaires, qui ne tronque « pas, n'altère pas les paroles, ne leur « ôte point la vie et le sentiment, et les « leur augmente au contraire, en y ajou« tant plus d'ame et de force, etc.[1] » Jean de Bardi, dont le témoignage est d'un grand poids pour le temps où il écrivait, s'exprime ainsi dans un discours adressé à Jules Caccini lui-même : « Selon mon « sentiment et selon celui des connais« seurs, vous avez atteint le but d'une « musique parfaite ; non seulement per« sonne ne vous surpasse en Italie, mais « il en est peu, et peut-être n'en est-il « aucun qui vous égale[2]. » Doni, en plusieurs endroits de ses ouvrages, accorde aussi beaucoup d'éloges à Caccini. Il paraît qu'avant de s'exercer dans le genre de musique qui fit sa réputation, cet artiste avait écrit d'autres ouvrages dans l'ancien style, et qu'il n'y avait pas réussi, car Pierre Della Valle dit, en le rangeant parmi ceux qui ont le plus contribué aux progrès de la musique moderne : *Giulio Caccini egli ancora, detto Giulio Romano ; ma dopo che si fu esercitato nelle musiche di Firenze ; perche nelle altre innanzi, con buona pace di lui, non ci trovo tanto di buono*[3]. Ces mots de Della Valle, *con buona pace di lui*, nous font connaître que Caccini ne vivait plus au mois de janvier 1640, car le discours où ils se trouvent est daté du 16 de ce mois. Il aurait été âgé alors d'un peu plus de quatre-vingts ans.

Malgré tant d'éloges accordés à Caccini par les écrivains de Florence, les productions de ce musicien ont été l'objet de critiques amères depuis environ quarante ans. Burney, copié par quelques auteurs allemands, a reproché à ses chants d'être empreints de monotonie, et leur a trouvé de l'analogie avec le style de Lulli. En cela, il a fait preuve de cette légèreté de jugement qu'on remarque en beaucoup d'endroits de son Histoire de la musique, lorsqu'il y analyse les œuvres des anciens compositeurs. Il n'y a pas la plus légère analogie entre les mélodies de Caccini et celles de Lulli, encore moins de ressemblance dans le récitatif. Caccini est sans doute inférieur à Monteverde, sous le rapport de l'expression passionnée, et il a été surpassé dans le récitatif par Carissimi ; mais les formes de ses mélodies ont de l'originalité ; les périodes en sont longues, et l'examen attentif de ses ouvrages fait voir qu'il saisissait fort bien le caractère des paroles. Quant aux ornemens du chant, il a su leur donner une grâce qu'on ne trouve point dans les œuvres de ses contemporains. Ses madrigaux à voix seule offrent en ce genre des choses de très bon goût. C'est donc à tort que les auteurs du nouveau lexique universel de musique, publié sous la direction de M. Schilling, ont copié Gerber, et ont dit que cette musique n'est qu'une *psalmodie*. C'est à tort surtout qu'ils ont reproché à d'autres écrivains d'avoir

[1] *Lettere dell'abate Angelo Grillo*, Venezia, 1608, t. I. p. 435.

[2] *Discorso mandato da Gio. de Bardi a Giulo Caccini detto Romano sopra la Musica, e'l cantar bene.* Dans les œuvres de J. B. Doni, t. 2, p. 233.

[3] *Della Musica dell' età nostra, etc., discorso di Pietro Della Valle.* Nelle opere del Doni, t. 2, p. 249.

considéré Peri et Caccini comme des inventeurs et comme de grands artistes. Nul commencement n'est grand ni beau, disent-ils! mais n'y a-t-il pas un immense mérite à commencer?

Tous les écrivains sur la musique, du temps de Caccini, l'ont signalé comme le meilleur chanteur de son époque, et Prætorius en parle en ce sens (*Syntag. Music.*, *t.* 3, *p.* 230). Il avait formé quelques élèves qui passaient pour des chanteurs distingués. Cependant Gerber (*Neues Lexikon der Tonkunstler*, *t.* 1, *col.* 595) se moque et de Prætorius et de Caccini, et dit qu'à juger des fioritures du chant de Caccini par son trille, qui consistait en 8 ou 16 fois la même note répétée, ce dernier devait être un pauvre chanteur. Gerber, en cela comme en beaucoup d'autres choses, n'a su de quoi il parlait; il a pris pour le trille de Caccini l'ancien ornement de chant appelé *vibrato*. Parmi les élèves de Jules Caccini, on remarquait sa fille *Francesca*, dont le talent dans l'art du chant est vanté par Doni. Elle vivait en 1640, et se faisait remarquer comme poète et comme musicienne. (V. Opere del Doni, t. 2, p. 257.)

Les ouvrages connus de Jules Caccini sont : 1° *Combattimento d'Apolline col serpente*, monodrame, poésie de Bardi, en 1590, représenté à Florence, dans la maison du poète; 2° *Daphne*, drame, poésie de Rinuccini, représenté chez Corsi en 1594; 3° *Euridice*, tragédie mise en musique par Jacques Peri et Caccini, représentée en 1600, d'abord en particulier, puis publiquement. La plus grande partie de cet ouvrage par Peri; 4° *Il Ratto di Cefale*, représenté en 1600 en société particulière; la poésie, par Rinuccini, la musique par Peri et Caccini, mais la plus grande partie par ce dernier; 5° *Euridice*, musique refaite entièrement par Caccini, publiée à Venise en 1615; 6° *Le Nuove Musiche*, collection de madrigaux à voix seule, de canzoni et de monodies. Venise, 1615; ouvrage qui peut être considéré comme un des plus importans de Caccini.

CACCINI (HORACE), fut maître de chapelle de Sainte-Marie-Majeure, à Rome, en 1577. Il eut pour successeur Nicolas Pervè, en 1581. Je possède une messe *De beata Virgine* à cinq voix, de ce maître.

CADEAC (PIERRE), compositeur français qui vivait vers le milieu du 16e siècle, a publié un recueil intitulé : *Moteta quatuor, quinque et sex vocum*, *lib.* 1, Paris, Adrien Le Roy, 1555, in-4° oblong. On trouve aussi une messe à 4 voix de ce musicien dans une collection de messes de divers auteurs français, recueillies par A. Cardane, et publiées sous ce titre : *XII Missæ cum 4 voc. a celeberrimis auctoribus conditæ, nunc recens in lucem editæ, atque recognitæ*, Paris, 1554. Dans la bibliothèque de M. l'abbé Santini, à Rome, il y a des motets à cinq voix de Cadeac, imprimés à Paris en 1544.

CÆSAR (JEAN-MELCHIOR), né à Saverne, en Alsace, vers le milieu du 17e siècle, fut maître de chapelle des évêques de Bamberg et de Würtzbourg en 1683, et passa en 1687 en la même qualité à la cathédrale d'Augsbourg. On a de lui les ouvrages dont les titres suivent : 1° *Trisagion Musicum, complectens omnia offertoria de communi Sanctorum et Sanctarum, de Maria Virgine et dedicatione Ecclesiæ, secundum proprium textum gradualis Romani cum* 6, *scilicet C. A. T. B. et* 2 *violinis concordantibus. Cum adjunctis ad libitum quatuor vocibus concordantibus, tribus violis et fagotto aut violone*. Op. 1. Würtzbourg, 1683, in-fol.; 2° *Missæ breves VIII. 4 vocibus et 2 violinis concertantibus ac totidem vocibus et violis cum fagotto accessoriis ad bene placitum*. op. 2, Würtzbourg, 1687, in-4°; 3° *Lustige Tafelmusik in VI Stücken mit 60 Baletten, bestehend in unterschiedlichen lustigen Quodlibetten und kurzweiligen*

deutschen Conzerten. Würtzbourg, 1684, grand in-4° (Musique agréable de table, consistant en six pièces, etc.); 5° *Psalmi vespertini dominicales et festivi per annum, cum 2 magnificat C. A. T. B. 2 violinis concert. cum 2 violis, fagotto aut violone, et 4 repienis seu vocibus concordantibus ad libitum. Quibus pro additamento adjuncti sunt psalmi alternativi duplici modo, 2, 3, 4, 5 et 6 tum vocibus, tum instrumentis, prioribus ad beneplacitum intermiscendi*; op. 4, Würtzbourg, 1690, in-4°; 5° *Hymni de Dominicis et tempore, de proprio et communi sanctorum, aliis universorum religiosorum, ordinum principationibus per totius anni decursum, in officio vespertino decantari solitis*. Würtzbourg, 1692, in-4°.

CÆSARIUS (JEAN-MARTIN), contrapuntiste du 17e siècle, a publié : *Concentus sacros* 2-8 *vocum*. Munich, 1622.

CAETANO (FR. LUIZ DE), moine portugais et sous-chantre d'un cloître de Lisbonne, naquit dans cette ville en 1717. On a de sa composition un ouvrage intitulé : *Corona seraphica de puras et fragrantes flores pelo ardente affecto dos frades menores da provincia de Portugal para com summa melodia ser offereida emaccao de graças nos coros Franciscanos, no das mais religioens sagradas todas amantes da pureza Mariana*. Lisbonne, *in officina Joaquiniana da musica*. 1744.

CAFARO (PASCAL), compositeur, né en 1708, à San-Pietro, dans la province de Lecce, au royaume de Naples, fut admis comme élève au conservatoire de la Pietà, où Leo fut son maître de composition. Ses études étant achevées, il devint maître de la chapelle du Roi, et maître de l'école où il avait été élève. Il est mort à Naples en 1787. Bien qu'il ne fût pas un musicien fort remarquable sous le rapport de l'invention, Cafaro obtint néanmoins des succès à cause de la grâce naturelle de ses mélodies et de la pureté de son style. On connaît de lui les œuvres dont les titres suivent : 1° *Oratorio per l'invenzione della croce*, Naples, 1747; 2° *Ipermnestra*, Naples, 1751; 3° *La disfatta di Dario*, 1756; 4° *Antigono*, 1754; 5° *L'Olimpiade*; 6° *L'Incendia di Troia*, Naples, 1757; 7° *Cantata à tre voci per festeggiare il giorno natalizio di Sua Maestà*, Naples, th. S. Carlo, 1764, 8° *Arianna e Teseo*, ibid., 1766; 9° *Cantata a tre voci per festeggiare il giorno natalizio di sua Maestà Catolica*, Naples, th. S. Carlo, 1766; 10° *Giustizia placata*, 1769; 11° *Cantata a più voci* pour la translation du sang de saint Janvier, Naples, 1769, 75, 81, 83; 12° *Creso*, Turin, 1777; 13° *Betulia liberata*; 14° *Il Figliuolo prodigo ravveduto*; 15° *Oratorio* pour Saint-Antoine de Padoue; 16° *Il trionfo di Davidde*, oratorio. Un air de Cafaro, *Belle luci che accendete*, a eu un succès d'enthousiasme. La musique d'église de ce compositeur est simple, mais expressive. Son *Stabat* est à juste titre considéré comme une bonne production. On cite aussi avec éloge le psaume 106e (*Confitemini*) qu'il a écrit pour soprano, alto et tenor, avec chœurs et orchestre. Le tombeau de Cafaro se trouve près de celui d'Alexandre Scarlatti, dans la chapelle de sainte Cécile, à l'église des Carmes de *Monte-Santo*, hors de la porte Medina, à Naples. On y lit cette épitaphe :

D. O. M.
Divinaque. Cæciliæ. Tutelari. Suae.
Diù. Dicatum. Altare. Sacellumque.
Musicorum. Chorus. Ædis. Regii. Pallatii.
Sibi Proprium.
Auctore. Paschale. Caffaro.
Regiarum. Majestatum. Magistro.
Et. primo. ejusdem. Ædis. Corago.
Ære. Collat. Exornarunt.
Anno. M. D. CC. LXXXVII.
Curantibus. Petro. Antonacci. Hieronymo.
De Donato. Et. Joachimo. Sabbatino.
Annuis Praefectis.

CAFFARELLI. Voy. *Majorano*.

CAFFI (FRANÇOIS), littérateur italien, né à Venise, a donné une biographie du maître de chapelle de Saint-Marc Furlanetto, sous ce titre : *Della vita e del comporre di Bonaventura Furlanetto, detto Musin, Veneziano, maestro di cappella ducale di S. Marco.* Venise, Picotti, 1820, 40 pages in-8°, avec le portrait de Furlanetto. Il y a peu de critique et de connaissance de l'art dans ce morceau.

CAFFIAUX (DOM PHILIPPE-JOSEPH), bénédictin de la congrégation de St-Maur, naquit à Valenciennes en 1712, et après avoir achevé ses études, entra fort jeune dans l'ordre de St-Benoît. Il mourut à Paris, à l'abbaye St-Germain-des-Prés, le 26 décembre 1777. Ce savant religieux est connu principalement par le premier volume d'un livre qui a pour titre : *Trésor généalogique, ou extraits des titres anciens qui concernent les maisons et familles de France.* Paris, 1777, in-4°. La suite de cet ouvrage n'a point paru, mais elle se trouve en manuscrit, avec les matériaux que Dom Caffiaux avait rassemblés, à la bibliothèque royale de Paris. Plusieurs autres ont été publiés ou entrepris par lui, mais on ne le cite ici que comme auteur d'une *Histoire de la Musique*, dont le manuscrit autographe a été retrouvé à la bibliothèque royale par l'auteur de ce Dictionnaire. Cet ouvrage, dont le prospectus avait paru en 1756, fut annoncé comme étant sous presse, dans le catalogue des livres de musique qui se trouve à la fin de l'*Histoire du Théâtre de l'Académie royale de Musique*, publiée par le président Durey de Noinville; mais le nom de l'auteur y était défiguré en celui de *Caffiat.* Forkel (*Allgemeine Litteratur der Musik*, p. 21) et Lichtenthal (*Dizzion. e Bibliog. della Musica*, t. III), ont copié cette annonce sous le même nom, et ont cité l'ouvrage comme ayant été imprimé en 1757, en 2 volumes in-4°. La Borde n'en a rien dit dans le catalogue des écrivains sur la musique, inséré au troisième volume de son Essai sur cet art, et les auteurs du *Dictionnaire historique des musiciens* (Paris 1810-1811) ont imité son silence. L'auteur anonyme de l'article peu étendu sur Dom Caffiaux, de la *Biographie universelle* publiée par MM. Michaud, dit, après avoir cité le *Trésor généalogique :* « Il (D. Caffiaux) avait précédemment « fait paraître un *Essai sur l'histoire de* « *la musique*, in-4°. » Cependant ayant acquis par ses recherches la certitude qu'aucun livre portant le nom de Caffiaux n'avait paru sous les titres d'*Histoire de la musique* ou d'*Essai sur l'histoire de la musique*, l'auteur de ce dictionnaire doutait de l'existence de cet ouvrage, lorsqu'un hasard heureux le lui fit découvrir, au moment où il faisait des investigations sur un autre objet, parmi les manuscrits de la bibliothèque royale.

Le manuscrit original du P. Caffiaux (coté 16, fonds de Corbie) est contenu dans un portefeuille petit in-folio. On y trouve en tête une note de la même main, sur une feuille volante, qui contient le détail des diverses parties de l'ouvrage. Cette note est ainsi conçue :

« L'histoire manuscrite de la musique « faite par Dom Caffiaux est renfermée « dans vingt cahiers, qui sont : 1. Pré- « face et table générale en 24 pages; « 2. Dissertation I, sur l'excellence et les « avantages de la musique, en 83 pages; « 3. Livre I, Histoire de la musique, de- « puis la naissance du monde, jusqu'à la « prise de Troie, en 52 pages; 4. Liv. II, « Histoire depuis la prise de Troie jusqu'à « Pythagore, en 42 pages; 5. Disserta- « tion II sur la musique des différens « peuples, en 65 pages; 6. Dissertation « III, sur la musique des différens peu- « ples, en 65 pages; 7. Liv. III, His- « toire de la musique, depuis Pythagore « jusqu'à la naissance du christianisme, « en 59 pages; 8. Dissertation IV sur les « instrumens de musique anciens et mo- « dernes, en 57 pages; 9. Dissertation

« sur le contrepoint des anciens et des mo« dernes, en 46 pages ; 10. Dissertation VI « sur la déclamation, en 41 pages ; « 11. Livre IV, Histoire de la musique, « depuis la naissance du christianisme « jusqu'à Gui d'Arezzo, en 51 pages ; « 12. Dissertation VII sur le chant et sur « la musique d'église, en 39 pages ; « 13. Livre V. Histoire de la musique, « depuis Guy d'Arezzo jusqu'à Lulli, « en 123 pages ; 14. Dissertations VIII « et IX sur l'Opéra et sur la sensibilité des « animaux pour la musique, en 24 pages ; « 15. Livre VI. Histoire de la musique, « depuis Lulli jusqu'à Rameau, en « 98 pages ; 16. Dissertation X. Paral« lèle de la musique ancienne et moderne, « en 23 pages ; 17. Dissertation XI. Pa« rallèle de la musique française et ita« lienne, en 43 pages ; 18. Dissertation XII, « Parallèle des Lullistes et des antilullis« tes, en 26 pages ; 19. Livre VII. His« toire de la musique depuis Rameau jus« qu'aujourd'hui (1754), en 145 pages ; « 20. Catalogue des musiciens, dont il « n'est point parlé dans le corps de l'ou« vrage, en 25 pages ; 21. Total des pa« ges du manuscrit, 1171. »

Cette note, conforme à la table générale qui suit la préface et qui contient l'analyse de chaque partie de l'ouvrage, n'est cependant point d'accord avec l'état actuel du manuscrit, qui ne forme que 9 cahiers. Le premier de ces cahiers renferme la préface et la table analytique des matières ; mais la deuxième, qui devait contenir la dissertation sur l'excellence de la musique, en 83 pages, manque ; on ne trouve à sa place que deux feuilles, cotées pages 109-116, où se trouve le commencement du premier livre. Cette pagination est conforme à la note ; car les 24 pages de la préface et de la table, et les 83 pages de la dissertation, composaient un total de 107, plus, la page du titre ; venait ensuite le premier livre, commençant à la page 109. Les cahiers du premier et du deuxième livres sont complets ; mais le cinquième et le sixième, qui contenaient les deuxième et troisième dissertations, ont disparu, ainsi que ceux des dissertations 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11 et 12. Les livres troisième, quatrième, cinquième, sixième et septième, ainsi que le catalogue des musiciens, sont complets.

La perte des dissertations n'est point l'effet du hasard ; car plusieurs changemens de titres, corrections et raccords, tous de la main de Dom Caffiaux, démontrent que lui-même avait fait ces suppressions. C'est ainsi que les huit premières pages détachées du premier livre ont été presque entièrement changées dans le cahier qui renferme ce livre. Quant à sa volonté de faire les suppressions dont il vient d'être parlé, elle est manifeste par la paginaison même du manuscrit, qui a été faite aussi par lui, et qui n'a point de lacune, depuis le commencement du premier livre jusqu'à la fin du catalogue des musiciens. Au reste, un autre fait démontre que, postérieurement à la note indicative des vingt cahiers de l'histoire de la musique, dom Caffiaux avait donné une autre forme à son ouvrage, et qu'il l'avait divisé en 19 dissertations, dont les 12 premières contenaient tout ce qui a été retranché, comme des prolégomènes du livre principal. Cela se voit évidemment par la pagination du manuscrit tel qu'il est aujourd'hui, car ce manuscrit commence au premier livre par la page 565, et se continue sans interruption jusqu'à la page 1161 ; de plus, on voit que le premier livre était originairement intitulé *Dissertation* XIIIe *sur l'histoire de la musique et des musiciens*, et les livres suivans, Dissertations 14e, 15e, 16e, 17e, 18e et 19e. Ne serait-ce pas que la première partie de l'ouvrage, contenant les douze premières dissertations auraient été livrées à l'impression, et que par quelque circonstance ignorée, cette impression n'aurait pas été continuée ? Ce qui pourrait le faire croire, c'est que je possède un prospectus d'une demi-feuille in-4°, im-

primé en 1756, dans lequel l'histoire de la musique, par dom Caffiaux, est annoncée comme devant être publiée en 2 volumes in-4°, à la fin de la même année.

Quelles que soient les circonstances qui nous ont privé des dissertations que Dom Caffiaux avait écrites sur quelques objets relatifs à l'histoire de la musique, on ne peut que regretter la perte de quelques-unes; par exemple, de celle où il était traité des instrumens de musique de l'antiquité, du contrepoint des anciens et des modernes, et de la musique d'église. La soigneuse érudition qui brille dans les autres parties du livre ne peut laisser de doute sur le mérite de celles-là. Il aurait mieux valu qu'elles fussent conservées, et que le savant bénédictin n'eût pas examiné sérieusement quel était l'état de la musique avant le déluge, et si Adam était musicien né par le fait même de la création. L'histoire conjecturale, l'histoire qui ne repose pas sur des monumens et sur des faits, n'est pas de l'histoire.

Bien supérieure aux compilations de Bounet et Bourdelot, de Blainville et de La Borde (V. ces noms), l'histoire de la musique de dom Caffiaux méritait d'être publiée, et aurait fait honneur à la France, à l'époque où elle fut écrite. L'auteur dit, dans sa préface, qu'il a lu, analysé et expliqué *plus de douze cents auteurs* pour composer cet ouvrage; il n'y a rien d'exagéré dans cette assertion : les détails dans lesquels il est entré sur les points les plus importans de l'histoire de l'art prouvent qu'il possédait des connaissances étendues, et qu'il avait lu avec attention, non seulement les auteurs de l'antiquité, mais aussi les écrits de Gui d'Arezzo, de Jean de Muris, de Gaffori, de Glarean, de Salinas, de Zarlino, et de tous les grands théoriciens de la musique des seizième, dix-septième et dix-huitième siècles. Pas un de ces ouvrages qui ne soit apprécié à sa juste valeur, et qui ne soit considéré dans l'influence qu'il a exercée sur les progrès de l'art; pas une découverte de quelque importance qui ne soit enregistrée. L'ordre chronologique est celui que dom Caffiaux a adopté. Cette disposition a l'inconvéuient de morceler chaque partie de l'art musical, et de faire revenir, à plusieurs reprises, sur le même sujet; mais il a l'avantage de présenter sous un même coup d'œil, l'ensemble des progrès de chaque époque. En ce qui concerne l'antiquité, dom Caffiaux a puisé la plupart de ses matériaux dans la bibliothèque grecque de Fabricius, et surtout dans les mémoires de Burette (V. ce nom): pour tout le reste, il a été obligé de lire dans les auteurs originaux tous les passages qu'il a cités, et il s'est acquitté consciencieusement de cette tâche. A l'époque où il écrivait, les grands ouvrages de Martini, de Burney, de Hawkins, de Marpurg, de l'abbé Gerbert et de Forkel n'existaient pas; on n'avait pas encore les lexiques musicaux de Rousseau, de Koch et de Wolf; celui de Walther n'était pas connu en France; les Biographies générales de La Borde, de Gerber et de plusieurs autres auteurs n'avaient pas encore paru; il n'existait pas une seule bibliographie spéciale de la musique; enfin, l'historien de cet art était pour ainsi dire livré à ses propres forces pour porter la lumière dans des questions obscures. Le P. Caffiaux, malgré ces désavantages, a su donner de l'intérêt à sa narration, et a jugé sainement du mérite de chaque chose et de chaque artiste dont il a parlé. Son style ne manque ni d'élégance, ni de facilité; ses citations sont exactes et précises; en un mot son histoire peut être encore consultée avec fruit, surtout à l'égard de la musique française, nonobstant les travaux plus récens de plusieurs musiciens savans. Les livres 4, 5, 6 et 7 sont particulièrement dignes d'attention.

CAFFRO (JOSEPH), hautboïste célèbre et virtuose sur le cor anglais, est né dans le royaume de Naples, non en 1776, comme il est dit dans le lexique universel

de musique publié par M. Schilling, mais en 1766. Il entra d'abord dans la chapelle du roi de Naples, puis, fort jeune encore, il se rendit à Paris, et s'y fit entendre avec beaucoup de succès au concert spirituel. Lié d'amitié avec les artistes célèbres de son pays qui jouaient au théâtre de Monsieur, il ne s'éloigna de la capitale de la France qu'en 1793. La Hollande fut le point vers lequel il se dirigea d'abord; il y resta quelque temps, y fit graver plusieurs morceaux de sa composition, et se rendit ensuite à Berlin, puis à Manheim, où il se trouvait encore en 1807. L'année suivante il quitta l'Allemagne pour retourner en Italie. Depuis lors, on n'a plus eu de renseignemens sur sa personne. Les journaux de Paris ont donné de grands éloges à Caffro lorsqu'il se fit entendre au concert spirituel, et Salentin m'a dit qu'il le considérait comme un artiste distingué; mais il paraît que les qualités de son talent se sont altérées plus tard, car la gazette musicale de Leipsick de 1807 (n° 18), rendant compte d'un concert qu'il avait donné peu de temps auparavant à Manheim, fait une critique assez sévère de son jeu. On y donne des éloges au fini de son exécution dans les difficultés, mais on dit qu'il tirait des sons durs de l'instrument, que le goût de sa musique était suranné, et qu'il y avait dans son style une multitude d'ornemens de mauvais goût et de traits insignifians.

Caffro a publié à Paris trois concertos pour le hautbois, en 1790. En 1794, il a fait paraître deux concertos pour le même instrument, gravés à Amsterdam, et l'année suivante, à Rotterdam, un pot-pourri pour piano et flûte ou violon : ce dernier morceau a été réimprimé à Berlin. La Bibliothèque du Conservatoire de musique de Paris possède les manuscrits originaux de plusieurs concertos de hautbois composés par cet artiste.

CAIGNET (DENIS), musicien attaché au duc de Villeroi, mit en musique, à 4 parties, les *Psaumes de David*, traduits par Phi. Desportes; Paris, Ballard, 1607.

CAILLOT (JOSEPH), acteur célèbre de la Comédie Italienne, naquit à Paris en 1732. Il n'était âgé que de cinq ans lorsque son père, qui était orfèvre, fut obligé de déclarer sa faillite, et fut arrêté pour dettes; les créanciers firent vendre tout ce qui était dans la maison, la boutique fut fermée et le petit Caillot se trouva dans la rue. Des porteurs d'eau touchés de sa misère, le recueillirent et en prirent soin comme de leur enfant. Son père, ayant enfin recouvré sa liberté, obtint un emploi subalterne dans la maison du roi; il suivit Louis XV dans la campagne de Flandre, et il emmena avec lui l'élève des porteurs d'eau, dont la vivacité spirituelle et les manières gracieuses excitèrent l'intérêt des grands seigneurs de l'armée. Le duc de Villeroi prit de l'amitié pour lui et le présenta au roi qui lui demanda comment il s'appelait : *Sire, je suis le protecteur du duc de Villeroi*, répondit Caillot, qui voulait dire le contraire. Louis XV rit de cette méprise, et à la prière de Villeroi, il attacha *son protecteur* aux spectacles des petits appartemens pour y jouer les amours. Il avait une jolie voix; on lui donna un maître de musique sous lequel il fit de rapides progrès. Après que sa voix eût changé de caractère par suite de la mue, il fut obligé de quitter la Cour, à cause de la mauvaise conduite de son père, et de s'engager au théâtre de la Rochelle comme musicien d'orchestre. La maladie d'un acteur lui fournit l'occasion de remonter sur la scène, où il ne tarda pas à se faire remarquer. Après avoir joué avec succès la comédie à Lyon et dans plusieurs autres villes de province, il fut attaché pendant quelques années au spectacle de l'Infant, duc de Parme; enfin on l'appela à Paris, et il débuta, le 26 juillet 1760, à la Comédie Italienne, par le rôle de Colas dans *Ninette à la Cour*. Sa belle voix, qui réunissait les registres de baryton et de tenor, la finesse de sa dic-

tion, l'expression de sa physionomie et de ses gestes, tous ces avantages, dis-je, lui procurèrent un triomphe complet, et dans la même année il fut reçu au nombre des comédiens sociétaires. Dès qu'il paraissait sur la scène, son extérieur prévenait le public en sa faveur, *et son jeu*, dit La Harpe, achevait l'entraînement. Grimm assure que le talent de Caillot était plus flexible *et plus rare* que celui de Lekain; mais il semblait ignorer son mérite, et ce fut Garrick qui, pendant son séjour en France, lui apprit qu'il serait pathétique quand il voudrait. Il était en effet doué d'une profonde sensibilité, et ce qui se passait dans son ame, il savait le communiquer à son organe; de là vient qu'il n'obtint pas moins de succès dans le genre pathétique que dans le bouffe. Il s'identifiait aux rôles qu'il jouait, se mettait à la place de l'auteur, et faisait toujours plus que celui-ci n'espérait. Il ne faut pas s'y tromper; Caillot, malgré la beauté de sa voix, était plus acteur que chanteur; c'était ainsi qu'il fallait être pour plaire au public de son temps. Donner au chant le caractère de vérité de la parole, était le but des efforts de tous les comédiens de l'Opéra-Comique, et lorsqu'on y parvenait, il semblait qu'il ne restait plus rien à faire. Grétry, parlant dans ses *Essais sur la musique* de la première répétition de son opéra *Le Huron*, dit : « Lorsque Cailleau [1] chanta l'air : « *Dans quel canton est l'Huronie ?* et « qu'il dit : *Messieurs, Messieurs, en* « *Huronie*.... Les musiciens cessèrent de « jouer pour lui demander ce qu'il vou« lait. — Je chante mon rôle, leur dit-il. « — On rit de la méprise et l'on recom« mença le morceau. » Cette vérité de déclamation musicale était alors considérée comme le comble de l'art. Les rôles les plus brillans de Caillot étaient ceux du *Sorcier*, de *Mathurin* dans *Rose et Colas*, du *Déserteur*, du *Huron*, du *Sylvain*, de *Blaise* dans *Lucile*, et de *Richard* dans *Le Roi et le Fermier*. Un enrouement fréquent, et qui se déclarait d'une manière subite, vint contrarier cet artiste au moment où son talent d'acteur atteignait à la plus grande perfection; il craignit que cet accident ne lui fît perdre la faveur du public, et il se retira en 1772, ayant à peine atteint l'âge de quarante ans. Il quitta le théâtre au mois de septembre, avec une pension de 1000 francs, et ne parut plus qu'aux spectacles de la cour jusqu'en 1776, époque où il cessa tout-à-fait de jouer la comédie, ne conservant que l'emploi de répétiteur. Il retourna vivre avec sa mère et ses trois sœurs, qui avaient repris le commerce de la bijouterie. Plus tard, il se retira à Saint-Germain-en-Laye, dans une petite maison que lui avait donnée le comte d'Artois, dont il était le capitaine des chasses. La quatrième classe de l'Institut l'admit en 1800 au nombre de ses correspondans. En 1810, les acteurs de l'Opéra-Comique, informés que Caillot n'était pas heureux, lui assurèrent une pension de 1200 francs. Quatre ans plus tard, Louis XVIII y joignit une autre pension de 1000 francs sur sa cassette. La mort de deux de ses sœurs lui avait donné la co-propriété d'une maison située sur le *Quai de Conti*; mais il ne jouit pas long-temps de l'aisance qu'il venait d'acquérir. Après la mort déjà ancienne de sa femme, il lui était resté deux enfans; son fils, major de cavalerie, périt en 1812, dans la campagne de Moscou; la douleur que Caillot en ressentit lui causa dans la même année une attaque de paralysie qui le força de revenir à Paris avec sa fille : il sembla d'abord avoir recouvré la santé, mais une seconde atteinte mit fin à ses jours le 30 septembre 1816. Il était dans sa quatre-vingt-quatrième année. Sa fille,

[1] Grétry a écrit partout dans son livre *Cailleau* pour *Caillot*; il était dans l'erreur sur l'orthographe du nom de cet acteur; c'est *Caillot* qu'il faut écrire, et c'est ainsi qu'on trouve ce nom dans les registres de l'ancienne Comédie italienne.

qui lui a survécu, est tombée en démence.

CAIMO (JOSEPH), compositeur qui a eu de la célébrité, naquit à Milan, vers 1540, et vécut dans cette ville. Ses productions sont devenues fort rares. On trouve l'indication de quelques-uns de ses ouvrages dans l'Athénée des Lettrés de Milan, de Piccinelli, dans l'Essai de La Borde, et dans le Lexique des Musiciens de Gerber. La Borde, qui ne cite aucun titre, parle de 8 livres de chants (probablement des madrigaux) qui auraient été publiés vers 1560. Les titres connus des productions de Caimo sont : 1° *Madrigali a cinque voci*, Venise, 1568 ; 2° *Madrigali a 5, 6, 7 e 8 voci*, Milan, 1571 ; 3° *Madrigali a quattro voci*, 1° *Libro*, Milan, 1581 ; 4° *Madrigali, libro secondo*, ibid., 1582; 5° *Canzonette a quattro voci*, lib. 1, Brescia, 1584; 6° *d°. libro secondo*, Ibid., 1585; 7° *Madrigali a cinque voci*, Venise, 1585. On trouve des madrigaux et des chansons de Caimo dans le recueil intitulé : *Paradiso musicale de madrigali e canzoni a cinque voci di diversi eccellentissimi autori, nuovamente raccolti da P. Phalesii et posti in luce. In Anversa, nella stamperia di Pietro Phalesio*, 1596. 4° obl.

CAIX (M. DE), professeur de viole à Paris, vers 1750, a publié de sa composition : 1° Cinq livres de pièces de viole; 2° Un livre de duos pour le pardessus de viole; 3° Trois livres de sonates à flûte seule.

CAJANI (JOSEPH), chef des chœurs et accompagnateur du Théâtre Italien de Paris, né à Milan, en 1774, s'essaya d'abord comme chanteur dramatique, mais n'ayant qu'une voix de mauvaise qualité, il ne réussit pas, et bientôt il renonça à cette carrière. Il est mort à Paris en 1821. On a de lui : *Nuovi Elementi di Musica esposti con vero ordine progressivo*. Milan, Riccordi, in-fol. obl. Il a composé et arrangé la musique de plusieurs ballets pour les théâtres de Milan, entre autres : 1° *Tavora ed Oliviera* ; 2° *Campestre*, en 1797 ; 3° *Demetrio* ; 4° *I finti Filosofi*; 5° *Eugenia e Rodolfo*, en 1799 ; 6° *Il Filopemene* ; 7° *Adelaide ed Alfonso*; 8° *I tre Matrimoni*, en 1805 ; 8° *Le Danaidi*; 9° *Matilde e Rodegondo*, en 1816; 10° *Romilda e Dezavedos* ; 11° *I Riti di Milo*, en 1818.

CAJON (ANTOINE-FRANÇOIS), né à Macon, en 1741, fut d'abord enfant de chœur dans cette ville, puis s'engagea comme soldat, déserta, entra dans un couvent de capucins, n'y acheva pas son noviciat, et s'enfuit à Paris, où son esprit et ses talens en musique lui procurèrent la faveur d'un fermier général, qui le fit entrer comme commis dans les aides. En 1765 il se maria, eut des enfans, et la gêne qui en résulta pour ses affaires le conduisit à quelques infidélités qui lui firent perdre son emploi. Ce fut alors qu'il chercha des ressources dans la musique et qu'il en fit sa profession. Il réussit d'abord assez bien, mais ensuite il fit des dettes et fut obligé de s'éloigner de Paris pour se rendre en Russie, où il est mort en 1791. *C'était*, dit Mme Roland, dans ses Mémoires, *un petit homme vif et causeur*.

Cajon a publié un livre qui a pour titre : *Les élémens de musique, avec des leçons à une et deux voix*. Paris, 1772, in-8°. La Borde dit qu'il pilla avec assez d'art les leçons de Bordier pour composer cet ouvrage. Choron et M. Fayolle ont répété ce jugement dans leur Dictionnaire des musiciens : j'ignore s'il est fondé, car je ne connais pas le livre de Cajon.

Ce musicien eut un fils qui s'appelait comme lui *Antoine-François*, et qui était né à Paris le 8 mars 1766. Élevé à la maîtrise de la cathédrale, il entra à l'Opéra comme contrebasse en 1792, en sortit en 1795, et voyagea dans les Pays-Bas comme maître de musique d'une troupe de comédiens, puis retourna à Paris en 1816, et entra à l'Opéra-Comique comme souffleur de musique. Il garda peu de temps cette place, et retourna dans les

Pays-Bas. Il est mort le 27 octobre 1819, à Mons, où il était maître de musique du théâtre. En 1805, il a donné au théâtre des *Jeunes artistes* un opéra comique en un acte, intitulé : *Une matinée de printemps.*

CALCKMANN (JEAN-JACQUES), membre du consistoire de La Haye, vers le milieu du 17me siècle, a fait imprimer un livre intitulé : *Antidotum, tegen-gift vant gebruyck of ongebruyck vant orgel in de kerken der vereenighde Nederlanden* (Antidote contre l'usage et le non usage de l'orgue dans les églises des provinces-unies des Pays-Bas), in s'Gravenhage (La Haye), by Aert Meuris, 1641, in-8°. Cet ouvrage, écrit avec violence, est une critique d'un autre livre qui avait paru sous le voile de l'anonyme, et sous ce titre : *Gebruick of ongebruick van't orgel in de kercken der vereenighde Nederlanden* (Usage et non usage de l'orgue dans les églises des provinces unies dans les Pays-Bas), Leyde, Bonaventure et Abraham Elsevier, 1641, in-8°. L'auteur de ce dernier écrit avait voulu démontrer que l'usage de l'orgue dans les temples protestans n'est point contraire à la foi catholique, comme le croyaient alors les rigoristes des églises de Hollande et les puritains en Angleterre, et qu'il était seulement nécessaire d'en régler convenablement l'emploi. Calckmann entreprit dans sa réponse de prouver au contraire que rien n'est plus funeste à l'esprit de recueillement que l'introduction mondaine de l'orgue dans le service divin, et qu'on devait détruire cet instrument partout où il existait. Il ne se borna pas à combattre son adversaire par des armes égales, car il fit censurer son ouvrage dans une assemblée du consistoire dont lui-même était membre. L'acte de censure est daté du 20 décembre 1641. Quelques jours après, l'auteur de l'écrit censuré fit paraître, pour toute réponse, un recueil d'approbations qu'il avait reçues de toutes parts, et particulièrement des pasteurs des églises réformées de Hollande, d'Angleterre et de Genève. Dans ce recueil, intitulé *Responsa prudentium ad auctorem Dissertationis de Organo in Ecclesiis confœd. Belgii* (Lugd. Batavor. ex officina Elseviriana, 1641, in-8°), on trouve des lettres intéressantes de Bochorn, de Daniel Heinsius, de Gaspard Barlœus, de Louis de Dieu, de Golius, et de quelques autres savans.

CALCOTT. *Voyez* CALLCOTT.

CALDANI (LÉOPOLD), professeur de médecine théorique et d'anatomie, membre pensionné de l'Académie de Padoue, a donné dans les *Saggi scientifici e letterari* de cette académie (t. II, 1789, page 12-24), une dissertation sur l'organe de l'ouïe, intitulée : *Dissertatio de Chordæ timpani officio, et de peculiari peritonæi structura.*

CALDENBACH (CHRISTOPHE), professeur d'éloquence à Tubinge, a publié un programme de thèse sur quelques motets de Roland de Lassus ou De Lattre, et particulièrement de celui qui commence par ces mots : *In me transierunt.* Le répondant fut Élie Walther (Voyez ce nom). Suivant Forkel et Lichtenthal, ce serait Caldenbach qui aurait publié l'examen de ce sujet, sous le titre *De musicâ dissertatio*, Tubinge, 1664, mais Godefroid Walther (*Musikalische Lexik.*) ne s'y est pas trompé, et a cité cette dissertation comme l'ouvrage d'Élie Walther. Gerber a suivi l'opinion de Godefroid Walther à ce sujet. L'erreur de Forkel est d'autant plus singulière, qu'il a pris ce dernier pour guide dans sa *Littérature générale de la musique*, quand il n'avait pas vu lui-même les ouvrages dont il parlait, ou lorsqu'il n'avait pas des renseignemens particuliers.

CALDARA (ANTOINE), compositeur laborieux, naquit en 1678, à Venise, où il reçut dans sa jeunesse des leçons d'accompagnement et de contrepoint de son compatriote Legrenzi. Il n'était âgé que de dix-huit ans quand il fit représenter son premier opéra. Appelé en 1714 à la cour de Mantoue, pour y remplir les fonctions

de maître de chapelle, il y resta jusqu'en 1718. Alors il se rendit à Vienne et y obtint le titre de vice-maître de chapelle de la cour impériale. L'empereur Charles VI, qui aimait beaucoup sa musique, le prit pour maître de composition, dans le style moderne de ce temps, pendant qu'il étudiait le contrepoint rigoureux sous la direction de Fux ou Fuchs. En 1723, il dirigea à Prague l'opéra que Fuchs avait écrit pour le couronnement du roi de Bohême, et qui fut exécuté en plein air. Il paraît qu'après avoir écrit son opéra de *Temistocle*, dont la représentation eut lieu à Vienne, le 4 novembre 1736, Caldara, affligé du peu de succès de cet ouvrage, renonça au théâtre. Il vécut encore deux ans dans la capitale de l'Autriche, puis, vers la fin de 1738, il retourna à Venise, et y vecût dans la retraite jusqu'en 1763, où il mourut le 28 août, à l'âge de 92 ans. C'est donc à tort que Gerber a dit que cet artiste cessa de vivre à Vienne. Les œuvres de théâtre et de musique d'église composées par Caldara sont innombrables. Sa fécondité eut plusieurs causes, car il vécut long-temps, conserva la vigueur de sa tête jusqu'à ses derniers jours, et travailla constamment dix heures chaque jour.

Caldara eut deux manières pour sa musique de théâtre. La première, faible d'invention, n'a de recommandable que la facilité naturelle des mélodies : elle a vieilli promptement parce que les formes en sont peu variées. Après son arrivée en Allemagne, il changea son style et donna plus de vigueur à son harmonie, mais il manqua toujours à sa musique le caractère vital qui ne peut être que le produit du génie. Caldara était un habile imitateur, mais il ne savait pas inventer. Le sort de toute musique dramatique est d'être plongée dans l'oubli par les transformations successives de l'art; les productions de ce compositeur ont donc dû subir la commune destinée; mais elles n'ont pas comme celles d'Alexandre Scarlatti, contemporain de leur auteur, le mérite d'offrir quelques-uns de ces beaux élans de génie qui survivent à toutes les révolutions et qu'on peut admirer dans tous les temps. Plus heureux dans sa musique d'église, Caldara a laissé quelques ouvrages qui, sans s'élever à la hauteur des belles compositions en style concerté des écoles de Scarlatti, de Leo et de Lolli, sont cependant fort estimables.

Les principaux ouvrages de Caldara sont ceux dont les titres suivent : 1° *Argene*, à Venise, en 1689; 2° *Tirsi*, *Ib.*, 1696; (le deuxième acte de cet ouvrage est le seul qu'il ait écrit; les autres étaient de Lolli et d'Ariosti); 3° *Le Promesse serbate*, *Ibid.*, 1697; 4° *Il Trionfo della continenza*, *Ibid.*, 1697; 5° *Farnace, Ibid.*, 1703; 6° *Il Selvaggio eroe*, 1707; 7° *Partenope*, 1708; 8° *Sofonisbe*, à Venise, en 1708; 9° *L'Inimico generoso*, à Bologne, en 1709; 10° *Costanza in amore vince l'Inganno*, Macerata, 1710; 11° *Atenaïde*, à Rome, en 1711. Cet ouvrage fut écrit pour le célèbre chanteur *Amadori*. 12° *Tito e Berenice*, à Rome, en 1714; 13° *Il Ricco Epulone*, à Venise; 14° *Il Giubilo della Salza*, à Salzbourg, 1716; 15° *Caio Mario*, Vienne, 1717; 16° *Coriolano*, 1717; 17° *La Verità nell' inganno*, Vienne, 1717; 18° *La Partenza amorosa*, Rome, 1717; 19° *Astarte*, Vienne, 1718; 20° *La Forza dell' amicizia*, 1718; 21° *Ifigenia in Aulide*, Vienne, 1718; 22° *Lucio Papirio dittatore, Ibid.*, 1719; 23° *Sirita*, *Ibid.*, 1719; 24° *Sisara*, *Ibid.*, 1719; 25° *Tobia*, *Ibid.*, 1719; 26° *Assalone*, *Ibid.*, 1720; 27° *Naaman*, *Ib.*, 1721; 28° *Giuseppe*, *Ibid.*, 1722; 28° *Nitocri*, *Ib.*, 1722; 29° *Ormilda*, *Ibid.*, 1722; 30° *Scipione nelle Spagne, Ibid.*, 1722; 31° *Euristeo, Ib.*, 1723; 32° *Andromacca*, *Ibid.*, 1724; 33° *David*, *Ibid.*, 1724; 34° *Gianguir*, *Ibid.*, 1724; 35° *La Griselda*, *Ibid.*, 1725; 36° *Le Profezie evangeliche, Ib.*, 1725; 37° *Semiramide*, *Ibid.*, 1725; 38° *I due dittatori*, 1726; 39° *Venceslao*, 1726; 40° *Gioaz*, 1726; 41° *Bat-*

tista, 1726; 42° *Don Chisciotto alla corte della Duchessa*, 1727; 43° *Imeneo*, 1727; 44° *Ornospade*, 1727; 45° *Gionata*, 1728; 46° *Mitridate*, 1728; 47° *Cajo Fabrizio*, 1729; 48° *Nabot*, 1729. Tous ces ouvrages, depuis 1718, sont sur des poèmes de Zeno. 49° *La Passione di Giesù-Christo*, 1730; 50° *Daniello*, 1731; 51° *Santa Elena al calvario*, 1731; 52° *Demetrio*, 1731; 53° *L'Asilo d'Amore*, 1732; 54° *Sedecia*, 1732; 55° *Demofoonte*, 1733; 56° *Gerusalemme convertita*, 1734; 57° *La Clemenza di Tito*, le 4 novembre 1734; 58° *Adriano in Siria*, 1735; 59° *Davidde umiliato*, 1735; 60° *Enone*, 1735; 61° *San Pietro in Cesarea*, 1735; 62° *Gesù presentato nel tempio*, 1735; 63° *Le Grazie vendicate*, 28 août 1735; 64° *L'Olimpiade*, 1736; 65° *Achille in Sciro*, 1736; 66° *Ciro riconosciuto*, 28 août 1736; 67° *Temistocle*, 4 novembre 1736.

Parmi les œuvres de musique d'église de Caldara, on remarque plusieurs messes à quatre et à cinq voix avec instrumens, un *Magnificat* à quatre voix, deux violons, deux trompettes, timbales et orgue, un *Regina cœli*, un *Te Deum*, l'hymne *Lauda Jerusalem*, un *Salve regina* pour voix de soprano avec instrumens, les psaumes *Beatus vir*, à voix seule et orchestre, et *Memento Domine* à quatre voix, des *Vêpres complètes* à cinq voix, et des motets à deux, trois et cinq voix. Un recueil de ces motets à deux et trois voix a été publié à Bologne, en 1715. On connait aussi de la composition de Caldara, six messes qui ont pour titre : *Chorus Musarum Divino Apollini accinentium, sive Sex Missæ selectissimæ quatuor vocibus, C. A. T. B. 2 violinis et organo concert. 2 clarinis, Tymp. violonc. pro Libet. Authore celeberrimo et prestant. Do. Antonio Caldara, chori Mus. in aulâ Caroli VI, gl. mem. Imp. Rom. vice Direct. in Lucem prodierunt, una in Ordine III. Joh. Nicolai Hemmerlin*, Bamberg, 1748, in-fol. Les catalogues de Breitkopf, publiés en 1764 et 1769 contiennent l'indication des deux ouvrages dont les titres suivent : 1° *Magnificat a canoni, 4 voc. et organo*; 2° *Kyrie cum gloria, Sanctus, Osanna et Agnus, 4 voc. 2 violinis, viola et fundamento.*

La musique de chambre de ce compositeur renferme : 1° Douze cantates avec basse continue, dont six pour soprano et six pour contralto, publiées à Venise, en 1699, par Joseph Sala; 2° Deux œuvres de sonates pour deux violons et basse continue, publiés à Amsterdam. Au titre d'un de ces ouvrages, Caldara est qualifié *Musico di violoncello*, ce qui indique qu'il jouait de cet instrument.

CALDARERA (MICHEL), naquit à Borgo-Sesia, le 28 septembre 1702, et fut envoyé par son père à Milan, à l'âge de 14 ans, pour y apprendre le contrepoint. Devenu musicien habile, il obtint la place de maître de chapelle de St.-Evasio à Casale, et occupa ce poste jusqu'à sa mort, arrivée en 1742. Il a laissé en manuscrit une grande quantité de musique d'église.

CALEGARI (CORNÉLIE), cantatrice distinguée, claveciniste et compositeur, était fille de Bartholomé Calegari, de Bergame. Elle naquit dans cette ville en 1644. Elle était à peine âgée de quinze ans quand elle fit paraitre son premier livre de motets, qui fut accueilli par de nombreux applaudissemens à son apparition. Néanmoins, ce brillant succès ne détourna pas Cornélie Calegari du projet qu'elle avait formé de se retirer dans un couvent : elle choisit celui de Sainte-Marguerite, à Milan, et y prononça ses vœux en 1660. Elle reçut alors les noms de *Marie-Catherine*. Par son chant, son jeu sur l'orgue et ses compositions, elle fixa sur elle l'attention de toute la population de Milan; les amateurs de musique se rendaient en foule à l'église de Sainte-Marguerite pour l'entendre. On ignore l'époque de sa mort. Ses compositions connues sont ; 1° *Motetti a*

voce sola, 1659; 2° *Madrigali e canzonette a voce sola*; 3° *Madrigali a due voci*; 4° *Messe a sei voci con istrumenti*; 5° Vesperal à l'usage des religieuses.

CALEGARI (FRANÇOIS-ANTOINE), cordelier, naquit à Padoue, vers la fin du 17e siècle. On voit par l'approbation qu'il a donnée au *Musico Testore* de Tevo (dont il avait été nommé censeur), qu'il était maître de chapelle de l'église du grand couvent des mineurs conventuels de Frari, à Venise, en 1702. En 1724, il était maître de chapelle à Padoue, et l'on croit qu'il occupait encore ce poste en 1740. Il eut pour successeur Vallotti. Le père Calegari jouissait d'une grande réputation de savoir, et sa musique d'église était admirée des plus habiles compositeurs, lorsqu'il lui prit fantaisie de la brûler, pour en composer dans le genre enharmonique des Grecs, dont il croyait avoir retrouvé les principes; mais sans respect pour l'antiquité, les auditeurs trouvèrent cette musique détestable, et les musiciens la déclarèrent inexécutable. On a imprimé de sa composition : 1. *IX Psalmi*; 2° *Salve sanguis*; 3° *Cantate da camera*. Il existe dans la bibliothèque de l'union philharmonique de Bergame une copie manuscrite d'un traité théorique sur la musique par le P. Calegari; cet ouvrage a pour titre : *Ampia dimostrazione degli armoniali musicali Tuoni. Trattato teorico prattico*. Il parait que le manuscrit original est daté du 15 août 1732, mais la copie dont il s'agit a été faite par le P. Sabbatini, en 1791, comme le prouve cette note placée à la fin du manuscrit qui a 204 pages in-fol. : *Trascritta ad Litteram nell' anno* 1791 *dal Pre. Luigi Antonio Sabbatini, Minor conventuale maestro di cappella nella sacra Basilica del Santo in Padova*. Lichtenthal, qui a donné un aperçu du contenu de cet ouvrage (Bibliog. della Mus., t. IV, p. 462), dit que son mérite est égal à celui des meilleurs traités de musique publiés en Italie, et qu'il est vraisemblable que Valotti et Sabbatini lui-même en ont fait leur profit sans le citer; le P. Barca est le seul qui en ait parlé. On ignore où se trouve le manuscrit original.

CALEGARI (ANTOINE), compositeur dramatique, né à Padoue, vers le milieu du 18me siècle, fit représenter à Venise, en 1784, un opéra qui avait pour titre : *Le Sorelle rivali*. D'autres ouvrages succédèrent à celui-là jusqu'en 1789, époque où il cessa de travailler pour le théâtre. En 1800 il vivait à Padoue et s'y faisait remarquer comme violoncelliste dans des concerts publics, lorsque les troubles de la guerre l'obligèrent à s'éloigner de sa patrie et à chercher un asile en France. Il se rendit à Paris, où la fortune lui fut d'abord contraire, car il ne put réussir à se faire entendre comme instrumentiste, ni comme compositeur. Il imagina enfin un moyen de se faire connaître par une de ces singularités musicales dont on avait déjà vu quelques exemples : le succès répondit à ses espérances. L'ouvrage qu'il publia avait pour titre : *L'art de composer la musique sans en connaître les élémens*. Il fut publié à Paris, en 1802, et l'auteur le dédia à Mme Bonaparte, qui prit Calegari sous sa protection et lui procura de l'emploi. Cet art prétendu, par lequel on pouvait en apparence composer, n'était qu'une opération mécanique qui permettait de combiner de 1400 manières différentes des phrases préparées et calculées par Calegari pour se prêter à ces combinaisons. L'auteur et l'éditeur du livre, essayèrent en 1803 de rappeler l'attention publique sur l'ouvrage, en faisant une deuxième édition qui ne différait de la première que par le frontispice.

Lorsque les circonstances le permirent, Calegari retourna dans sa ville natale, et y obtint la place de maître de chapelle du *Santo*; il en remplit honorablement les fonctions jusqu'à sa mort qui arriva le 28 juillet 1828.

CALEGARI (FRANÇOIS), guitariste, né

à Florence, vers la fin du 18me siècle, s'est fixé en Allemagne où il a publié presque tous ses ouvrages. On connait de lui environ vingt œuvres pour guitare seule ou pour deux guitares, composés de valses, de rondeaux, de sonates, d'airs variés, et de mélanges d'airs d'opéras et de ballet, publiés à Florence, à Milan, à Leipsick et à Brunswick. On connaît aussi sous le nom de Calegari une introduction et des variations pour le piano sur un thème de Carafa (Milan, Riccordi); je crois que cet ouvrage est d'un autre artiste portant le même nom.

CALL (LÉONARD DE), né dans un village de l'Allemagne méridionale, en 1779, se livra dès son enfance à l'étude de la guitare, de la flûte et du violon. Il commença à se faire connaître à Vienne, en 1801, par des compositions qui obtinrent de brillans succès, à cause de leurs mélodies faciles et d'un goût agréable. Les premiers ouvrages de cet artiste furent écrits pour la guitare et la flûte. Bientôt ils devinrent populaires, et les éditeurs de musique, dont ils faisaient la fortune, excitèrent si souvent leur auteur à en produire de nouveaux, que leur nombre s'éleva jusqu'à près de 150 en moins de douze années. C'étaient des pièces pour guitare seule, des duos pour guitare et flûte, des trios, quatuors, sérénades, avec accompagnement de violon, de hautbois, de basson, et d'autres instrumens. A ces compositions légères de musique instrumentales succédèrent à divers intervalles des recueils de chansons pour trois ou quatre voix d'hommes, qui obtinrent un succès prodigieux. De Call peut être considéré comme celui qui mit en vogue ce genre de musique chez les Allemands. Les catalogues des marchands de musique indiquent environ vingt recueils de ces chants qui contiennent plus de 140 morceaux. Ainsi qu'il arrive toujours aux compositeurs populaires, l'éclat du succès et la trop grande fécondité usèrent en peu de temps la renommée de De Call. S'il n'eût cessé de vivre à l'âge de trente-six ans, il eût eu le chagrin de voir succéder un profond oubli à la popularité dont il avait joui. Il est mort à Vienne, en 1815, laissant après lui une femme et des enfans dont il faisait le bonheur, par ses excellentes qualités sociales.

Un autre musicien du même nom se faisait remarquer à Vienne, en 1814, par un talent fort singulier : il était siffleur, et possédait une habileté extraordinaire. Non seulement les traits les plus rapides et les plus difficiles étaient exécutés par lui avec beaucoup de précision et de justesse, mais il pouvait faire des suites de trilles chromatiques dont la perfection ne laissait rien à désirer. Ce musicien d'un genre nouveau ne se faisait entendre que dans des sociétés particulières.

CALLAULT (SALVATOR), harpiste de l'Académie royale de musique à Paris, est né dans cette ville, vers 1791. Élève de Nadermann, il s'est fait connaître par quelques compositions pour son instrument. Les plus connus de ses ouvrages sont : 1° Marche de *Saül* variée pour la harpe, avec flûte ou violon, Paris, Zetter; 2° La tyrolienne, suivie d'un rondeau, avec flûte, *Ibid.;* 3° Nocturne concertant pour harpe, violon ou violoncelle, *Ibid.;* 4° Collection de morceaux choisis, arrangés pour la harpe, Paris, Frey; 5° Première fantaisie sur la romance de *Joseph*, *Ibid.;* 6° Fantaisie et variations sur la gavotte et le menuet du ballet de Nina, Paris, Janet.

CALLCOTT (JOHN-WALL), né le 20 novembre 1766 à Kensington, dans le comté de Middlesex, entra dès l'âge de seize ans dans un collége du voisinage, où il fit d'assez bonnes études grecques et latines, que ses parens lui firent interrompre à douze ans pour lui faire embrasser l'état de chirurgien. N'ayant pu surmonter la répugnance que lui inspirait cet état, il s'appliqua à la musique en 1779, et reprit en même temps le cours de ses études. Il apprit successivement le français, l'italien, l'hébreu et les mathématiques. Ayant

été présenté aux docteurs Arnold et Cooke en 1782, il reçut de ces deux habiles musiciens des conseils qui perfectionnèrent ses connaissances. L'année suivante il devint organiste suppléant à Saint-Georges le Martyre (Hannover Square). Depuis cette époque, jusqu'en 1793, il envoya un nombre considérable de pièces aux divers concours ouverts par la société de musique intitulée *The Catch Club*, et presque tous ses ouvrages furent couronnés. Dès 1786, il avait été fait bachelier en musique à l'université d'Oxford. Vers 1795, il commença à se livrer à la lecture des écrivains didactiques sur la musique, et conçut le projet d'écrire un dictionnaire de musique, dont il publia le prospectus en 1797. Cinq ans plus tard, ses matériaux étaient rassemblés; mais il fallait les classer et rédiger l'ouvrage, et ce long travail ne s'accordait guère avec ses nombreuses occupations et avec le mauvais état de sa santé: il fut donc obligé de l'ajourner à une époque plus éloignée qu'il ne vit point arriver. Se persuadant toutefois que le public attendait de lui un livre sur la théorie de la musique, il écrivit en 1804 une grammaire musicale (*A musical Grammar*) dont la première édition parut en 1806 (Londres, un vol. in-12), et la troisième, en 1817, sous ce titre: *A Musical Grammar in four parts;* 1. *Notation*; 2. *Melody*; 3. *Harmony*; 4. *Rhythm*.

Il avait pris en 1800 ses degrés de docteur en musique à l'université d'Oxford. En 1792, il obtint la place d'organiste à l'hospice des orphelins de Londres; il la conserva jusqu'en 1802, époque où il y renonça en faveur de M. Horsley, son gendre. Il succéda en 1805 au docteur Crotch dans l'emploi de lecteur de musique à *l'Institution Royale;* mais craignant que le mauvais état de sa santé ne lui permît pas de remplir les devoirs de cette place, il donna sa démission au bout de quelques années. En 1814, il prit le parti de vivre dans la retraite, et s'occupa d'un ouvrage sur la Biographie musicale, qu'il n'eut pas le temps d'achever. Enfin, après avoir langui pendant les deux dernières années de sa vie, il expira le 15 mai 1821, dans sa cinquante-cinquième année. La grammaire musicale de Callcott est conçue sur un bon plan et bien exécutée: les notes font voir que leur auteur possédait de l'érudition musicale. A l'égard de ses compositions, dont on n'a gravé qu'une faible partie, et qui se composent d'airs, de chansons, de canons et d'antiennes, les biographes anglais leur accordent beaucoup d'éloges. Le gendre de Callcott, M. Horsley, a publié une collection des œuvres choisies de son beau-père, en deux volumes in-folio, avec une notice sur la vie de l'auteur.

CALLENBERG (GEORGES-ALEXANDRE-HENRI-HERRMANN, comte de), seigneur de Muskau, dans la Haute-Lusace, membre de l'académie royale de Stokholm, et claveciniste habile, naquit à Muskau, le 8 février 1744, et mourut dans le même lieu en 1775. On a gravé de sa composition *six sonates pour le clavecin, avec accompagnement de violon*. Berlin, 1781.

CALLETOT (GUILLAUME), *chantre à déchant* de la chapelle de Charles V, roi de France, suivant une ordonnance de l'hôtel, datée du mois de mai 1364. Ce chantre était un de ceux qui, dans la chapelle du roi, improvisait l'espèce de contrepoint simple qu'on appelait *Chant sur le livre*. C'est ce qu'indique son titre de *Chantre à déchant*. (V. la *Revue musicale*, 6me année, p. 218). Les appointemens de Guillaume Calletot, ainsi que ceux de ses collègues, étaient de *quatre sous* par jour.

CALMET (DOM AUGUSTIN), savant bénédictin de la congrégation de Saint-Vannes, naquit le 26 février 1672, à Mesnil-la-Horgne, près de Commerci, en Lorraine. Après avoir fait ses premières études au prieuré du Breuil, et prononcé ses vœux dans l'abbaye de St-Mansui, le 23 octobre 1689, il alla faire son cours de philosophie à l'abbaye de Saint-Èvre, et celui de

Théologie à l'abbaye de Munster. En 1718, il fut nommé abbé de Saint-Léopold de Nanci, et, dix ans après, abbé de Sénones, où il passa le reste de sa vie. Il mourut dans cette abbaye le 25 octobre 1757. Dans son *Commentaire littéral sur la Bible*, Paris, 1714-20, 26 vol. in-4°, ou Paris, 1724, 9 vol. in-fol., ou enfin, Amsterdam, 1723, 25 vol. in-8°, on trouve : 1° *Dissertation sur la musique des anciens, et en particulier des Hébreux ;* 2° *Dissertation sur les instrumens de musique des Hébreux ;* 3° *Dissertation sur ces deux termes Hébreux:* LAMNAZEACH *et* SELA. Ugolini a donné une traduction latine de ces dissertations dans son *Trésor des antiquités sacrées*, tome 32ᵉ. On trouve aussi quelques détails sur la musique des Hébreux dans le *Dictionnaire historique et critique de la Bible*, du même auteur, Paris, 1730, 4 vol. in-fol. fig. Il y a peu d'utilité à tirer de tout cela.

CALMUS (MARTIN), né en 1749 à Deux-Ponts, passa la plus grande partie de sa vie à Dresde, où il était violoncelliste et musicien de la cour. Il est mort dans cette ville, le 13 janvier 1809. Avant de se fixer à Dresde, il avait été attaché quelque temps à l'orchestre du théâtre d'Altona. Il a laissé quelques compositions pour son instrument, dont une partie est encore inédite.

CALOCASIUS, musicien romain, dont le nom est parvenu jusqu'à nous, au moyen d'une inscription rapportée par Gruter (*Corpus Inscript., t.* 1, *part.* 2, *p.* 654), et que voici :

D. M.
CALOCASIO
VERNÆ. DVLCISS.
ET. MVSICARIO
INGENIOSISSIMO
QVI. VIX. ANN. XV
BENEMERENTI. FECIT
DAPHNVS.

Ce musicien doit avoir vécu dans le moyen-âge, car le mot *musicarius*, placé dans cette inscription, est de la basse latinité. Ducange ne cite sur ce mot (*Glossar. ad script. med. et infim. latin.*) que l'inscription dont il est ici question.

CALORI (Mme), cantatrice renommée dans son temps, naquit à Milan, en 1732. Après avoir paru avec succès sur quelques théâtres d'Italie, elle se rendit à Londres vers la fin de 1755, et s'y fit une brillante réputation qui se répandit dans toute l'Europe. Elle se faisait remarquer particulièrement par une agilité de gosier dont on n'avait pas eu d'exemple jusqu'alors, par une voix d'une étendue rare, et par un profond savoir en musique. En 1770, elle brillait à Dresde comme *prima donna*. Elle retourna dans sa patrie en 1774, continua de se faire entendre sur divers théâtres jusqu'en 1783, quoique sa voix eût perdu sa fraîcheur et une partie de son agilité. On présume qu'elle cessa de vivre vers 1790.

CALOVIUS (ABRAHAM), professeur de théologie, pasteur primaire et surintendant général à Wittemberg, naquit à Morungen en Prusse, le 16 avril 1612, et mourut à Wittemberg le 29 février 1686. Il a publié en langue latine une *Encyclopédie* (Lubeck, 1651, in-4°) dans laquelle il traite de la musique, p. 549-554.

CALVEZ (GABRIEL), musicien espagnol, vivait à Rome vers le milieu du seizième siècle, et y était attaché en qualité de chantre, à l'église de Sainte-Marie-Majeure. Il publia dans cette ville, en 1540, des motets à quatre voix. La mélodie d'un de ces motets (*Emendemus in melius quæ ignoranter peccavimus*) a servi de thème à Palestrina pour sa messe *Emendemus*.

CALVI (LAURENT), musicien au service de l'église cathédrale de Pavie, dans la première moitié du dix-septième siècle, s'est fait connaître par quatre recueils de motets à deux, trois et quatre voix. En 1626, il a publié à Venise un ouvrage qui a pour titre : *Rosarium litaniarum B. V. Mariæ.*

CALVI (JEAN-BAPTISTE), amateur de

musique, né à Rome, vers le milieu du 18e siècle, a donné : 1° *Ezio, opera seria*, à Pavie, en 1784 ; 2° *Castore e Polluce*, ballet, à Crémone, en 1788 ; 3° *Le donne mal accorte*, ballet, dans la même ville, en 1788 ; 4° *Il Giuseppe riconosciuto*, oratorio, à Milan, en 1788.

CALVIÈRE (GUILLAUME-ANTOINE), organiste de la chapelle du roi, naquit à Paris en 1695. Ayant été reçu organiste de la chapelle du roi en 1738, il occupa cette place jusqu'à sa mort, arrivée le 18 avril 1755. Doué des plus heureuses qualités pour la musique, mais né malheureusement dans un pays où le goût et les études étaient détestables, Calvière eut en France la réputation d'un des plus grands organistes du monde : le fait est que son exécution et sa connaissance des ressources de l'instrument étaient remarquables ; mais son style, semblable à celui de tous les organistes de son temps, manque d'élévation, et son harmonie est souvent incorrecte. J'ai entre les mains un livre manuscrit de ses pièces d'orgue, qui me paraît démontrer la justesse du jugement que j'en porte. Au reste c'était un homme d'esprit ; l'anecdote suivante en offre la preuve. Ayant concouru en 1730 avec Daginecourt pour une place d'organiste, François Couperin, qui avait été nommé juge du concours, ayant plus d'égard à l'âge des deux compétiteurs qu'à leur talent, prononça en faveur de Daginecourt ; mais voulant consoler Calvière de cette injustice, il le loua beaucoup sur son habileté. Lui ayant demandé où il avait appris à jouer si bien de l'orgue, Calvière lui répondit : *Monsieur, c'est sous l'orgue de Saint Gervais* (Couperin était organiste de cette église). Calvière a composé plusieurs motets à grand chœur, et beaucoup de pièces pour l'orgue et le clavecin qui n'ont point été gravées.

CALVISIUS (SETHUS), dont le nom allemand était *Kalwitz*, naquit le 21 février 1556, à Gorschleben, près de Sachsenberg, dans la Thuringe. Fils d'un simple paysan, il devint, à force de travail et de persévérance, astronome, ou plutôt astrologue, poète, musicien et savant dans l'histoire et la chronologie. Ses premières études de musique et de chant furent faites à l'école de Frankenhausen [1]. La pauvreté de ses parens l'obligea à quitter ce collége après un séjour de trois ans et demi ; mais bientôt la beauté de sa voix le fit admettre gratuitement à l'école publique de chant de Magdebourg. Déjà il était assez habile pour donner des leçons de musique qui lui procurèrent quelques économies. Avec ces épargnes, il alla étudier les langues anciennes et les arts aux universités de Helmstadt et de Leipsick. Dans cette dernière ville, on le nomma directeur de musique de l'église Sainte-Pauline ; mais il quitta Leipsick en 1582, pour aller remplir les fonctions de chantre à l'école de Pforte. Il occupa cette place pendant dix ans. Appelé à Leipsick en 1592, pour y remplir les fonctions de chantre à l'église de Saint-Thomas, il retourna avec plaisir dans cette ville qu'il avait toujours préférée à toute autre. Deux ans après, il réunit, à ses attributions de chantre et de professeur, celles de directeur de musique. Il prit possession de cette dernière place le 19 mars 1594, et fit exécuter le même jour plusieurs morceaux de musique religieuse qu'il avait composés. Rien ne peut surpasser le zèle qu'il montra dans l'administration de l'école qui lui était confiée, pour l'amélioration de l'enseignement, et particulièrement de celui de la musique. Estimé pour son savoir et son caractère honorable par les habitans de Leipsick, il conçut tant d'affection pour cette ville, qu'il ne voulut jamais s'en éloigner, bien que des offres brillantes lui fussent faites par les villes de Wittenberg et de Francfort sur le Mein. Il y mourut à l'âge de près de 60 ans, le 23 novembre 1615, suivant ce

[1] Mattheson dit que ce fut à Francfort sur l'Oder (Voy. *Grundlage einer Ehren-Pforte*, p. 32).

que rapporte Mattheson (*Grundlage einer Ehrenpforte,* p. 33), et en 1617, d'après l'opinion de Jean Godefroi Walther, de Forkel, de Gerber, et de plusieurs autres écrivains. Il y a lieu de s'en rapporter à Mattheson qui écrivit sa notice huit ans après que Walther eut publié son lexique de musique, et qui a dû examiner le fait avec attention.

Calvisius était persuadé de l'infaillibilité de l'astrologie : un événement fâcheux vint fortifier sa confiance en cette science prétendue. Il avait lu, ou cru lire dans les astres, qu'un grand malheur devait lui arriver certain jour de l'année 1602. Pour éviter le coup dont il était menacé, il prit la résolution de ne point sortir de chez lui ce jour-là, de se livrer au travail du cabinet, et d'éviter tout ce qui pourrait faire naître quelque danger pour lui. Cependant sa plume fatiguée l'obligea de prendre un canif pour la tailler, l'instrument lui échappe des mains, et dans son empressement à serrer les genoux pour l'empêcher de tomber à terre, il enfonça la lame dans son genou droit : un nerf fut coupé, et Calvisius demeura boiteux le reste de sa vie.

On a de Calvisius les ouvrages de théorie et de didactique dont les titres suivent: *Melopoeia seu melodiæ condendæ ratio, quam vulgò musicam poeticam vocant, ex veris fundamentis extracta et explicata,* Erfordiæ, 1592, in-8° [1]. Lipenius (Bibl., p. 975) indique une première édition de ce livre, sous la date de 1567 : c'est évidemment une erreur ou une faute d'impression, car l'auteur, étant né en 1556, n'aurait eu que onze ans quand son livre aurait été publié; si cette édition première n'est pas supposée, elle doit être de 1576. Gerber cite aussi une édition antérieure à 1592, sous la date de 1582 (*Neues Lexikon der Tonkunstl.*, t. 1, col. 611), d'après Wilkius, auteur d'un livre allemand intitulé : *Bedeken vom Schulwesen* (p. 137); il y a lieu de croire que cette date est aussi le résultat d'une faute d'impression, et que le 8 y a été substitué à 9, par erreur. Une dernière édition du livre de Calvisius a été publiée à Leipsick, en 1630, in-8°. Le titre de cet ouvrage semble indiquer un traité de la mélodie; cependant il est presque tout entier relatif au contrepoint et à l'harmonie. Forkel remarque avec justesse que c'est un fort bon livre pour le temps où il a été écrit; 2° *Compendium musicæ practicæ pro incipientibus conscriptum à Setho Calvisio, Lipsiæ, ad D. Thomam cantore.* 1594, in-8°. Cette édition est indiquée par Lipenius, sous la date de 1595. Il y a une deuxième édition de l'ouvrage, datée de 1602. Walther semble croire que ces deux éditions du *Compendium* sont la même. Il y en a une troisième qui a pour titre : *Musicæ artis præcepta nova et facillima, per septem voces musicales, quibus omnis difficultas, quæ ex diversis clavibus, et ex diversis cantilenarum, generibus et ex vocum musicalium mutatione oriri potest, tollitur. Pro incipientibus conscripta.* Jenæ, 1616, in-8°. Dans ce petit ouvrage, destiné, comme on voit, à l'enseignement des enfans, dans l'art de lire la musique et de la chanter, Calvisius expose les avantages de la *Bocédisation*, c'est-à-dire de la solmisation pour les sept syllabes *Bo, ce, di, ga, lo, ma, ni,* au lieu de l'emploi de l'hexacorde *ut, re, mi, fa, sol, la,* de l'ancienne méthode. Je ne sais s'il est exact de dire, comme Walther, Mattheson et Forkel, que Calvisius donne dans son livre une approbation à la solmisation de ces sept syllabes nouvellement inventées, car je n'y ai point vu le nom de l'inventeur, Hubert Waelrant. Sans se donner précisément comme inventeur de cette solmisation, il laisse entendre

[1] Mattheson écrit le nom de la ville *Erfurti* (*Grundlage einer Ehrenpforte*, p. 32), mais il est certain que le livre porte *Erfordiæ*. Au reste, *Erfordia* et *Erfurtum* sont également employés en latin pour désigner la ville d'Erfurt.

qu'il peut l'être, par sa manière vague et générale de s'exprimer. Forkel a inséré douze règles de l'art du chant dans le deuxième volume de son Histoire de la musique (p. 65), qu'il a extraites du livre de Calvisius. Elles sont, en leur genre, les plus méthodiques qu'on ait données sur cette matière à cette époque reculée. 3° *Exercitationes musicæ duæ, quarum prior est, de modis musicis, quos vulgò tonos vocant, rectè cognoscendis, et dijudicandis. Posterior, de initio et progressu musices, aliisque rebus eo spectantibus. Lipsiæ*, 1600, in-8°, de 138 p. Gerber, dans son ancien lexique des musiciens, a indiqué comme un livre particulier la seconde partie de celui-ci, sous le titre : *De initio et progressu*, etc.; il a été copié en cela par MM. Choron et Fayolle, dans leur *Dictionnaire historique des musiciens*. Dans son nouveau lexique, Gerber a corrigé cette erreur. La première partie du livre de Calvisius est toute dogmatique; la deuxième est un abrégé fort bien fait et fort exact de l'histoire de la musique. Une troisième partie de ces *Exercitations* a paru sous ce titre : *Exercitatio musica tertia de præcipuis quibusdam in arte musica quæstionibus, quibus præcipua ejus theoremata continentur; instituta ad clarissimum virum Hippolytum Hubmeierum poetam laureatum et pædagogiarchum Geranum. Lipsiæ, impensis Thomæ Schureti Michael Lantzenberger excudebat.* 1611, in-8° de 180 pages. L'existence de cette troisième partie séparée a été inconnue à Walther, à Mattheson, à Forkel, à Gerber, et à leurs copistes. Ces auteurs disent que dans l'année où elle a paru, une édition des trois parties réunies a été publiée sous ce titre : *Exercitationes musicæ tres, de præcipuis quibusdam in musica arte quæstionibus institutæ*. Leipsick, in-8°. Il y a beaucoup de probabilité qu'ils se sont trompés, et que le mot *tres* a été substitué à *tertia*, car tout le reste du titre est conforme à celui du livre qui est indiqué ci-dessus. L'ouvrage dont on vient de parler est adressé à Hubmeier, maître d'école à Gera, qui, dans ses Discussions de questions importantes de philosophie, de musique, etc. (*V.* Hubmeier) avait attaqué la solmisation par les sept syllabes, et avait entrepris de démontrer que la méthode de l'hexacorde est préférable. Parmi les diverses questions de théorie et de pratique qui sont agitées par Calvisius dans sa troisième *exercitation*, il revient sur ce sujet, et le traite avec une puissance de raisonnement qui détruit facilement les argumens de son adversaire. Celui-ci avait cru répondre victorieusement aux partisans de la nouvelle solmisation, qui affirmaient que puisqu'il y a sept notes, et sept clefs ou lettres, il doit y avoir sept syllabes pour les nommer, en disant que ce raisonnement n'avait pas plus de force que si l'on disait que parce qu'il n'y a que cinq lignes dans la portée, il ne doit y avoir que cinq noms de notes : Calvisius prouve fort bien la futilité de cette objection, et démontre invinciblement la nécessité des sept syllabes; mais il ne s'agit plus de *Bo, ce, di, ga, lo, ma, ni*; c'est de l'addition de la syllabe *si* aux six autres noms (*ut, re, mi, fa, sol, la*), qu'il est question, et Calvisius en parle comme d'une chose déjà connue [1].

[1] Le passage du livre de Calvisius a tant d'intérêt, et ces sortes de livres sont si rares, que je crois qu'on verra avec plaisir la citation que j'en fais ici :

De quæstione quinta.

An sex vel septem sint voces musicales?

« Statuis sex tantùm voces musicales esse debere, idque aliquot argumentis firmum facere conaris, et rejicis eos, qui in musicis pro complemento septimam vocem musicalem *si* adjecerunt. Hoc videtur deesse tuæ disputationi, quod non causas etiam affers, cur quidam putent septimam cum unicam tantùm ejus causas afferas, datâ operâ videris sententiam de septem vocibus musicalibus deprimere voluisse. Ea est, quod dicunt, ut ait, septem esse claves, ergo etiam septem voces musicales esse debere. Hanc rationem postea ita refutas, ut dicas, eam nihil concludere, cum pari ratione argumentari liceat : quinque sunt lineæ, ergo quinque sunt voces. Quæ, quæso, Hubmeiere, te causa impulit, ut rebus diversissimis eandem affectionem tribueres? Certè quinque lineæ non sunt idem quod septem claves, quod et pueris apparet. Deinde lineæ per se nihil

On a de Calvisius les ouvrages de musique pratique dont les titres suivent :

1° *Harmonia cantionum ecclesiasticarum à M. Luthero et aliis viris piis Ger-*

vocem adjiciendam. Id enim si fecisset, lectori liberum fuisset eligendi eam partem, quam firmiorem putasset. Jam faciunt ad voces musicales. Subjectum enim tantùm sunt, in quibus elementa musica scribuntur, quemadmodum papyrus subjectum est scripturæ, cui nulla efficacia per se est ad scripturam aperiendam et legendam, potuisset enim idem scribi in ligno, lapide, plumbo, etc. Clavium ratio longè alia est, nam septem claves ambitum concludunt unius Διὰ πασῶν vel octava, quæ periodum complet omnium sonorum, quâ absolutâ soni in orbem redeunt, et quemadmodum soni distinguuntur in repetita. Si igitur sonos per voces musicales in una octava efferre potueris, de repetitâ octavâ nihil est laborandum, eædem enim voces iisdem etiam recurrunt. Et verissimum est, quod censes, voces musicales non multiplicari quemadmodum claves non multiplicantur : quapropter necesse est, cum septem sint claves, ut septem etiam sint voces musicales, ut septem clavium numerum æquent, ne sui permutatione et substitutione inter se confundantur, et discentes turbent. Altera verò ratio, quam adjungis, cur septem voces musicales esse non debeant, quod videlicet voces ex literis non oriantur, tota falsa est. Nam si Musicam compendiosè docere vellemus, literæ ipsæ debebant simul esse voces musicales, ut identitate facultatem deductionis sonorum adjuvarent : sed quoniam inhabiles sunt ad subitam repetitionem et semitonium suo proprio loco certâ notâ non exhibent : additæ sunt eis voces musicales, quæ id, quod clavibus deest, præstare possint. Firmiter igitur adhuc consistunt septem voces musicales, quas adhuc uno atque altero argumento asseram. Primum : quia in qualibet octava septem sunt distincti soni priusquam ad eam clavem repetitam pervenias, quæ principium deductionis dedit : unde sequitur, septem etiam distinctas esse debere voces musicales. Nam quemadmodum septem illi soni in instrumentis musicis artificialibus per claves exprimuntur et distinguuntur : ita in nostra naturali et vocali musica iidem soni per voces musicales efferuntur, et par est ubique ratio. Secundo : autoritas veterum etiam in hac re attendatur. Ptolomæus, omnium optimus autor inter eos, qui de musicâ scripserunt, lib. 2. *de Mus.*, sic inquit : « Voces naturâ neque plures, neque pauciores esse possunt quam septem. » Et Demetrius Phalereus testatur Ægyptios et Græcos septem vocalium modulatâ enunciatione laudes Deorum suorum cecinisse : unde constat septem Græcorum vocales pro vocibus musicalibus habitas et usurpatas esse. Assume etiam testimonia poetarum, ut quod Virgilius lyræ septem discrimina vocum tribuit, quæ discrimina Isidorus Hispalensis explicat, quod nulla chorda vicinæ chordæ similem sonum ediderit. Sic Horatius :

« Tuque testudo resonare septem callida nervis. »

Sic Ovid. 5. Fastorum de Mercurio :

« Septena putaris
« Pleiadum numero fila dedisse lyræ. »

Sic Virgilianus opilio seu bubsequa :

« Est mihi disparibus septem compacta cicutis
« Fistula. »

Idem affirmant Aristoteles, Plutarchus, et alii, à quorum autoritatibus temerè non est recedendum. Sed de hac re infrà plura dabimus, accedamus jam ad fundamenta tuæ sententiæ.

Quodnam igitur jam statuis fundamentum tuæ assertionis, quod tantùm sex claves musicales esse debeant ? Remittis nos id discere cupientes 1. *ad Physica* ; 2. *ad Arithmetica* ; 3. *ad Geometrica*. Quid, Hubmeiere ? Estnè boni disputatoris, auditores suos eò remittere, ubi ipse argumentum nullum suæ sententiæ confirmandæ invenire potuit ? Si enim potuisses, certè id pro demonstratione allegasses, et alia contra futilia et falsa argumenta, ut audiemus, omisisses. Ego eò profectus quò me amandasti, rem longè aliter, ac tu ais, reperio. Ex physicis enim, arithmeticis et geometricis firmissè demonstratur septem esse debere voces musicales. Physicus enim audit in una octava septem discrimina vocum, septem sonos distinctos. Arithmetica ut et harmonica sectio octavæ eosdem septem sonos in suis veris et legitimis proportionibus exhibet. Geometræ idem in legitimâ sectione circuli demonstrant. Frustrà igitur Hubmeiere nos eò ablegas, ubi tua sententia penitus evertitur. Destitueris ergo, ut video, et demonstrationibus et autoritatibus, cum nemo veterum autorum de hexacordo unquam quicquam affirmarit.

Jam rationes etiam tuas excutiamus, quarum prima est, quod *plures voces musicales non sint dandæ, quam in scala exprimentur. Septimam vocem autem in ea non esse expressam, ergo.* Non docebo te, Hubmeiere, dialecticam : attamen scire debebas ab autoritate negativâ non firma deduci argumenta. Proh Deum immortalem, si hæc ratio vera, et nihil novi veterum inventis addendum esset, quot et quantis commoditatibus destitueretur hodiè vita humana, quas veteres ignorarunt, et quæ noviter inventæ sunt. Quod septima vox, *si*, in scala expressa non est, nihil mirum. Autor enim scalæ, Guido Aretinus, cùm statuisset tantùm sex voces musicales esse, eas ita disposuit ut septima locum non relinqueret, et voces musicales mutuâ substitutione in scala ita turbavit, ut ea factâ sit remora et impedimentum maximum musicam discentibus, cum longè rectius hæc tradi potuissent. Secundam rationem affers, *quod septima vox*, si, *ad nullam certam clavem determinetur cum ab aliquibus modò in C, modò in F., modò in B ponatur.* Unde hæc de positu syllabæ *si* habes, optime Hubmeiere ? Vix credo quempiam in musicis adeò imperitum esse posse, ut ibi, ubi voci musicali *fa* legitimus locus est ; *mi* vel *si* ponere, et totam musicam pervertere audeat, *mi* enim et *fa*, si rectè distinguantur, sunt tota musica, ut veteres locuti sunt. potius crediderim, te honoris gratiâ hæc finxisse, cum claves C et F omnium sint principes. Syllabæ *si*, locus stabilis et perpetuus est in regulari quidem sistemate in clave b quadrato, in transposito verò in clavi ..., nec unquam hæc ratio variatur, nisi b adscriptum syllabam *si* in *fa* mutet : tertia ratio, *quod necesse sit syllabam* si *ad tria hexachorda reduci*, falsa est, ut in præcedenti quæstione demonstravi, cum unicum tantum et solum hexachordum sit vocum sex musicalium. Sic et quarta ratio, quod si coincidat cum aliâ voce musicali, falsa cum eâ nunquam, si ad illas sex voces musicales assumatur, in aliquam incidere possit. Ad quintam tantùm abest, ut si vox musicalis discrimen inter *mi* et *fa* tollat, ut illud semitonium nullâ re firmiùs stabiliatur. Sexta ratio cum tertiâ coincidit, et refutata est. Ad septimam, quâ asseris, æquè facilè quempiam posse institui in consueto canendi modo, quam si septem adhibeamus voces musicales, responderem, te, si hic esses, aliter ensurum. Ego hisce triginta annis ferè, quibus hoc saxum volvo, experientiâ longè aliter edoctus sum. te manum ad stivam hanc vix admovisse puto. Credo igitur potius exer-

maniæ compositarum 4 voc. Lipsiæ, 1596, in-4°. La deuxième édition fut publiée l'année suivante dans la même ville. La quatrième édition de ces cantiques est de 1612. Il y en a une dernière datée de 1612, selon Mattheson et Gerber. 2° *Teutsche Tricinia, mehrentheils auss den Psalmen Davids*, etc. (Musique à trois voix sur des textes allemands, la plupart tirés des psaumes de David, et d'autres religieux et profanes, pour le chant et les instrumens). Leipsick, chez Voigt, 1603, in-4°. 3° *Biciniorum libri duo, quorum prior 70 continet ad sententias evangeliorum anniversariorum à Setho Calvisio, musico, decantata; posterior 90 cum et sine textu, à præstantissimis musicis concinnata.* Lipsiæ, 1612, in-4°; 4° *Der 150ste Psalm für 12 stimmen auf 3 Chœren* (Le cent cinquantième psaume a douze voix en trois chœurs), Leipsick, 1615, in-fol. 5° *Der Psalter Davids gesangweis, vom Hrn. D. Cornelio Becker n, etc.* (Le Psautier de David mis en chant, composé primitivement par M. Corneille Becker, et arrangé à quatre voix par Sethus Calvisius, Leipsick, 1617, in-8°.)

Calvisius est connu des savans par de bons ouvrages sur la chronologie et la réforme du calendrier; ce n'est point ici le lieu de citer ni d'examiner ces livres, on trouvera à ce sujet d'amples renseignemens dans les biographies générales, particulièrement dans celle de M. Michaud.

CALVO (LAURENT), moine de Ticino, dans l'état de Venise, au commencement du 17e siècle, fut musicien à l'église cathédrale de Pavie. On connait de sa composition : 1° *Symbolæ diversorum musicorum, 2, 3, 4, 5 vocibus cantandæ*, Venise, 1620; 2° *Canzoni sacre a 2, 3 e 4 voci. Raccolte* I, II, III, IV. Venise; 3° *Rosarium Litaniarum B. V. Mariæ.* Venise, 1626.

CALVOER (GASPARD), théologien protestant, inspecteur des écoles de Claustal, et surintendant de la principauté de Grubenhagen, naquit à Hildesheim, en 1650, et mourut le 11 mai 1725. Il a beaucoup écrit sur la théologie. On a aussi de lui : *De musica ac sigillatim de ecclesiastica eoque spectantibus organis.* Leipsick, 1702, in-12; petit écrit de trois feuilles d'impression, divisé en 6 chapitres, où l'auteur a traité d'une manière générale du chant religieux, des instrumens et des fonctions du directeur de musique. Dans son *Ritualé ecclesiasticum* (Jena, 1705, in-4°), il a traité de la musique d'église. On trouve aussi des renseignemens intéressans sur l'état du plain chant en France et chez les Saxons, sous le règne de Charlemagne, dans son livre intitulé : *Saxonia inferior antiqua gentilis et christiana.* Goslar, 1714, in-fol. Enfin Calvoer a écrit la préface de l'ouvrage de Christ. Alb. Sinn. intitulé : *Temperatura practica*, etc. Wernigerod, 1717, in-4°. Cette préface a été réimprimée dans le *Vorgemache der gelehrsamkeit* (Antichambre de l'érudition) de Falsius, p. 567-624. C'est un morceau rempli d'érudition.

CAMBEFORT (JEAN), et non *Camefort*, comme on l'appelle dans le *Dictionnaire des Musiciens* de 1810, musicien au service de Louis XIV, épousa la fille d'Auger, surintendant de la musique de la chambre du roi, en eut 7 ou 8 enfans depuis 1652 jusqu'en 1661, et mourut le 4 mai de cette dernière année. Dans les derniers temps de sa vie, il avait été nommé intendant de la musique de la chambre, maître ordinaire et compositeur de cette musique. Il écrivit quelques divertissemens et des cantates pour le service du roi et de la cour. Il y a aussi quelques chansons de sa composition dans les recueils imprimés par Ballard.

citato musico, quam tuis, nescio unde conceptis opinionibus. »

Qui pourrait croire que plus d'un siècle après ce plaidoyer si fort de raisonnement en faveur de la gamme de sept notes, on disputait encore en Allemagne sur cette question! (Voy. *Buttstedt* et *Mattheson*).

CAMBERT (ROBERT), fils d'un fourbisseur, naquit à Paris, vers 1628. Après avoir reçu des leçons de clavecin de Chambonnières, le plus célèbre maître de son temps, il obtint la place d'organiste de l'église collégiale de Saint-Honoré, et quelque temps après fut nommé surintendant de la musique de la reine Anne d'Autriche, mère de Louis XIV. Dès 1666, il occupait cette place. Cambert est le premier musicien français qui entreprit de composer la musique d'un opéra : il y fut déterminé par les circonstances suivantes. Perrin, introducteur des ambassadeurs près de Gaston, duc d'Orléans, imagina en 1659 un nouveau genre de spectacle, à l'imitation de l'opéra d'*Orfeo ed Euredice* que le cardinal Mazarin avait fait représenter par une troupe italienne, en 1647. Il donna à sa pièce le titre de *La Pastorale, première comédie française en musique;* Cambert fut chargé d'en composer la musique, et elle fut représentée au château d'Issy, au mois d'avril de la même année. L'ouvrage eut un succès si décidé, que Louis XIV voulut l'entendre et le fit représenter à Vincennes. Mazarin, qui aimait ce genre de spectacle et qui s'y connaissait, engage les auteurs à composer d'autres pièces du même genre; ils écrivirent l'opéra d'*Ariane ou Le mariage de Bacchus,* qui fut répété à Issy, en 1661, mais dont la mort de Mazarin empêcha la représentation. Quelques auteurs ont dit que cet ouvrage fut représenté plus tard à Londres; mais on ne trouve aucune trace de cette représentation dans les mémoires sur l'établissement de l'Opéra en Angleterre. Il paraît qu'au commencement de l'année 1662 Cambert écrivit un autre opéra intitulé *Adonis;* mais il ne fut point joué, et depuis lors, il s'est perdu. L'idée de Perrin, ajournée par divers événemens, ne reçut son exécution qu'en 1669. Le 28 juin de cette année, l'académie royale de musique fut créée par lettres patentes; le privilége en fut accordé à celui qui en avait conçu le plan; celui-ci s'associa Cambert, et de leur union résulta le premier opéra français régulier, intitulé *Pomone;* il fut représenté à Paris, en 1671, et obtint beaucoup de succès. L'année suivante, Cambert composa la musique d'une pièce intitulée *Les peines et les plaisirs de l'amour,* pastorale en cinq actes, dont les paroles étaient de Gilbert; mais cette même année le privilége fut ôté à Perrin et à Cambert pour être donné à Lulli qui jouissait de la plus grande faveur auprès de Louis XIV, et qui en abusait à son profit et au préjudice de ses rivaux. Irrité de l'injustice qui lui était faite, Cambert quitta la France, passa en Angleterre en 1673, et devint *maître de la deuxième compagnie des musiciens de Charles II;* il ne jouit pas long-temps de sa nouvelle position, car le chagrin le conduisit au tombeau en 1577. Ch. Ballard a publié en partition in-folio des fragmens de l'opéra de Cambert intitulé *Pomone.* On trouve en manuscrit à la Bibliothèque royale de Paris la partition de celui qui a pour titre *Les Peines et les Plaisirs de l'amour.*

CAMBINI (JEAN-JOSEPH), né à Livourne [1], le 13 février 1746, s'est livré dans son enfance à l'étude du violon, sous la direction d'un maître obscur nommé Polli. Les occasions fréquentes qu'il eut ensuite d'entendre et même d'accompagner Manfredi et Nardini, perfectionnèrent son talent sur cet instrument. Bien qu'il ne soit jamais parvenu à se faire un nom célèbre comme violiniste, il posséda dans sa jeunesse l'art d'exécuter ses quatuors et toute sa musique de chambre avec pureté, goût et élégance. A l'âge de 17 ans, il se rendit à Bologne, où il eut l'avantage d'être admis au nombre des élèves du P. Martini et de recevoir de lui des leçons de contrepoint. Après avoir passé trois années près de ce maître, il partit pour Naples. Il y devint amoureux d'une jeune fille née comme lui à Livourne, et s'embarqua avec elle pour retourner dans

[1] C'est à tort qu'il est dit dans le nouveau Lexique universel de musique, publié par M. Schilling, que Cambini était né à Lucques.

cette ville, où il devait l'épouser. Grimm rapporte en ces termes (*Correspondance Littéraire*, août 1776) l'événement qui survint après le départ des amans : « Ce pauvre M. Cambini n'est pas né sous une « étoile heureuse. Il a éprouvé, avant d'ar- « river dans ce pays-ci, des infortunes plus « fâcheuses qu'une chute à l'Opéra. S'étant « embarqué à Naples avec une jeune per- « sonne dont il était éperdument amou- « reux, et qu'il allait épouser, il fut pris « par des corsaires et mené captif en Bar- « barie. Ce n'est pas encore le plus cruel « de ses malheurs. Attaché au mât du « vaisseau, il vit cette maîtresse, qu'il « avait respectée jusqu'alors avec une timi- « dité digne de l'amant de Sophronie, il « la vit violer en sa présence par ces bri- « gands, et fut le triste témoin etc. » Heureusement un riche négociant vénitien, nommé M. Zamboni, eut pitié de Cambini; il le racheta d'un renégat espagnol et lui rendit la liberté. Arrivé à Paris, en 1770, l'artiste obtint la protection de l'ambassadeur de Naples qui le recommanda au prince de Conti, et le prince dit deux mots en sa faveur à Gossec. Celui-ci dirigeait alors le concert des amateurs; il procura à Cambini l'occasion de se faire connaître en faisant exécuter des symphonies de sa composition [1]. Elles obtinrent du succès, bien que la conception en fût assez faible, parce qu'elles étaient écrites avec cette facilité qui est le caractère distinctif de la musique italienne. Cambini abusa de cette facilité à écrire à tel point qu'il produisit plus de soixante symphonies en un petit nombre d'années, ce qui ne l'empêcha pas de publier une immense quantité d'autres ouvrages de musique instrumentale, ni de faire exécuter au concert spirituel des motets et des oratorios. Il y avait dans tout cela des idées assez jolies, et la facture en était assez pure; mais l'empreinte du génie y manquait. De toutes les compositions de Cambini, celles qui obtinrent le plus de succès furent ses quatuors de violon. Leurs mélodies étaient agréables, et il y avait de la correction dans leur harmonie. Cette musique paraîtrait aujourd'hui faible et puérile; mais on ne connaissait point alors les admirables compositions de Haydn, de Mozart, de Beethoven. On n'avait même pas les jolis quatuors de Pleyel. Au reste, Cambini était capable de s'élever plus qu'il ne fit; mais presque toujours en proie au besoin, suite inévitable de son intempérance, il était obligé de travailler avec une activité prodigieuse, et ne pouvait choisir ses idées. Sa fécondité fut d'autant plus remarquable, qu'il passait la plus grande partie des jours et des nuits au cabaret, employant d'ailleurs une partie du temps où il était à jeun à donner des leçons de chant, de violon et de composition.

Au mois de juillet 1776, il fit représenter à l'Opéra un ancien ballet héroïque de Bonneval, dont il avait refait la musique. Ce ballet avait pour titre : *Les Romans*; il tomba tout à plat, et l'on fut obligé de le retirer après la troisième représentation. Cet ouvrage fut suivi de *Rose d'amour et Carloman*, qui ne réussit pas mieux au Théâtre-Italien, en 1779, quoique la musique eut été goûtée. Appelé à la direction de la musique du théâtre des Beaujolais, en 1788 [2], il y fut plus heureux dans les ouvrages qu'il fit représenter sous les titres de *La Croisée*, *Cora ou la prêtresse du soleil*, *les Deux frères, ou la Revanche*, *Adèle et Edwin*. Il écrivit aussi pour le même spectacle la musique de quatre pantomimes. En 1791, après la ruine théâtre des Beaujolais, Cambini devint chef d'orchestre du théâtre Louvois, où il fit représenter *Nantilde et Dagobert*, opéra en 3 actes qui fut bien accueilli par le public. Ce fut à peu près le dernier succès de cet artiste. Il avait écrit, depuis 1782 jusqu'en 1793, les opéras d'*Alcméon*,

[1] Ces renseignemens sont tirés d'un mémoire manuscrit et autographe de Gossec.

[2] On dit dans la *Biographie universelle et portative des contemporains*, que Cambini eut cette place en 1787; mais c'est une erreur.

d'*Alcide*, ainsi qu'une nouvelle musique pour l'*Armide* de Quinault; mais aucun de ces ouvrages n'a été représenté. On connaît aussi de lui quelques entrées de danse dans le ballet-opéra des *Fêtes Vénitiennes*. En 1780, Cambini fit exécuter au concert spirituel un oratorio intitulé *Le sacrifice d'Abraham*. Précédemment il y avait donné quelques motets, entre autres un *Domine* dont la partition manuscrite est à la bibliothèque du conservatoire de musique de Paris.

Parmi ses compositions instrumentales et ses morceaux détachés de musique vocale, on compte : 1° Soixante symphonies pour orchestre; 2° Cent quarante-quatre quatuors pour deux violons, alto et basse; 3° Vingt-neuf symphonies concertantes pour divers instrumens; 4° Sept concertos dont deux pour violon, un pour hautbois, et quatre pour flûte; 5° Plus de quatre cents morceaux pour divers instrumens consistant en trios et duos pour violon, viole, violoncelle; quatuors, trios, duos pour flûte; quatuors pour hautbois, duos pour basson, etc.; 6° Différens solfèges d'une difficulté graduelle pour l'exercice du phrasé, du style et de l'expression, avec des remarques nécessaires et une basse chiffrée pour l'accompagnement, Paris, Le Duc, 1788; 7° Préludes et points d'orgue dans tous les tons, mêlés d'airs variés, et terminés par l'Art de moduler sur le violon, etc., Paris, 1796, et Offenbach, 1797; 8° Méthode pour flûte, suivie de vingt petits airs et de six duos à l'usage des commençans, Paris, Gaveaux, 1799; 9° Plusieurs airs patriotiques, avec accompagnement de deux clarinettes, deux cors et deux bassons; 10° *Le Compositeur*, scène comique du répertoire du concert des amateurs, Paris, Imbault, 1800.

Vers 1800, et dans les deux ou trois années suivantes, Pleyel employa Cambini à composer quelques quintetti et des quatuors dans le style de Boccherini. Il y réussit si bien que ces morceaux furent mêlés à d'autres inédits de ce compositeur original, et furent publiés sous son nom, sans que les amateurs ni les artistes se doutassent de cette spéculation commerciale.

Cambini doit être compté aussi parmi les écrivains sur la musique, car dans les années 1810 et 1811 il devint le collaborateur de M. De Garaudé pour la rédaction du journal de musique que celui-ci venait de fonder, sous le nom de *Tablettes de Polymnie*. Cambini possédait des connaissances assez étendues pour juger sainement de toutes les parties de la musique; mais il avait de la causticité dans l'esprit, et quelques-uns de ses articles ont mis en émoi bien des amours-propres blessés. Il ne fut jamais connu comme le rédacteur de ces articles.

Dans les dernières années de sa vie, cet artiste, dont les talens méritaient un meilleur sort, était aux gages des éditeurs de musique, et faisait pour eux de ces *arrangemens*, ou plutôt de ces *dérangemens* des œuvres des grands maîtres, qui sont la honte de l'art. Ces travaux, mal payés, ne purent le tirer de la misère profonde où il languissait, et qu'il faisait partager à une femme beaucoup plus jeune que lui. On a écrit dans quelques recueils biographiques qu'il quitta Paris vers 1812 et qu'il se rendit en Hollande où il mourut. Il paraît que ces faits ne sont point exacts, que Cambini était encore à Paris en 1815, que depuis lors il a été reçu à Bicêtre comme *bon pauvre*, et qu'il y est mort depuis peu d'années. Tels sont les renseignemens que j'ai pu recueillir.

CAMBIO (PERISSONE), compositeur italien, vécut vers le milieu du 16me siècle. On connaît de lui : *Canzone villanesche alla Napoletana*, Venise, 1551. Le docteur Burney a extrait de cet ouvrage une villote à quatre voix, qu'il a insérée dans le troisième volume de son histoire de la musique (p. 215). On a aussi imprimé de la composition de Cambio : *Madrigali a quattro voci, con alcuni di Cipriano Rore; Venezia*, 1547.

CAMERARIUS (PHILIPPE), docteur en droit et célèbre jurisconsulte, naquit à Nuremberg, en 1537, et non à Tubingue, comme on le dit dans le *Dictionnaire historique des musiciens*. Dans un voyage qu'il fit à Rome, il fut arrêté et mis en prison par l'inquisition : mais, sur les réclamations de l'empereur et du duc Albert de Bavière, on lui rendit la liberté. De retour dans sa patrie, il fut nommé conseiller de la ville de Nuremberg, ensuite vice-chancelier à Altorf, où il mourut le 22 juin 1624, âgé de quatre-vingt-sept ans. On a de lui un livre intitulé : *Horarum subsecivarum centuriæ tres*, Francfort, 1624, 3 vol. in-4°. Dans le 18e chapitre de la première centurie, il traite : *De industriâ hominum, quibusdam veterum instrumentis musicis, et quatenus inventus in iis sit instruenda.*

CAMERLOHER (PLACIDE DE), chanoine de la Basilique de St.-André à Freising, puis conseiller et maître de chapelle du prince évêque de la même ville, naquit en Bavière vers 1720. Il a mis en musique pour la cour de Munich l'opéra intitulé : *Melissa*, représenté en 1739. On a de lui des messes, des vêpres, litanies, motets, etc. Son œuvre deuxième, composé de six symphonies pour deux violons, alto, basse, deux cors et deux trompettes, fut gravé à Liége vers 1760. L'œuvre troisième, composé de six symphonies, parut à Amsterdam, en 1761, et l'œuvre quatrième, *id.*, à Liége, en 1762. Camerloher est un des premiers qui ont écrit des *quatuors concertans* pour deux violons, alto et basse, dans le style moderne, genre qui depuis lors a eu tant de vogue. On en connait vingt-quatre de sa composition, qui sont restés manuscrits. On a aussi du même auteur : 1° Dix-huit trios pour guitare, violon et violoncelle ; 2° Vingt-quatre sonates pour deux violons et basse ; 3° Un concerto pour guitare avec accompagnement de deux violons, alto et basse ; 4° Un *idem*, avec deux violons et basse. Tous ces ouvrages sont restés manuscrits.

CAMIDGE (LE DOCTEUR), habile organiste et compositeur, né à York, et résidant dans cette ville, a tenu l'orgue au grand *Concert festival* de cette ville, en 1823. Les introductions et les préludes qu'il a exécutés en cette circonstance, pour quelques antiennes du docteur Croft, ont été fort goûtés et applaudis. Il a publié chez Clementi, à Londres, depuis 1800, deux œuvres de sonates pour le piano, avec accompagnement de violon et violoncelle ; une sonate pour piano seul, op. 3 ; un recueil de préludes pour l'orgue, et un œuvre de sonates pour le piano, avec des airs favoris, op. 5.

CAMINER (ANTONIO). On connait sous ce nom un *Indice de' teatrali spettacoli di tutto l'anno dal carnovale* 1808, *a tutto il carnovale* 1809, *ed alcuni anche precedenti, con aggiunta dell' elenco de' poeti, maestri di musica, pittori, virtuosi cantanti, ballerini, cupie stato presente delle comiche compagnie italiane, e finalmente delle note delle opere serie, buffe, e farse italiane, scritte di nuova in musica, de' respettivi maestri, ed in quali teatri,* Venise, Gio. Ant. Curti, 1800, in-12.

CAMPAGNOLI (BARTHOLOMÉ), violiniste distingué, naquit à Cento, près de Bologne, le 10 septembre 1751. Dall' Ocha, élève de Lolli, fut son premier maître de violon. Ses progrès furent rapides, et bientôt il eut besoin d'un meilleur modèle que celui qu'il avait eu jusqu'alors. Son père, qui était négociant, l'envoya à Modène, en 1763, pour y prendre des leçons de *Don Paolo Guastarobba*, violiniste de l'école de Tartini. Ce fut dans cette ville qu'il acheva aussi ses études dans l'art de la composition. En 1766, Campagnoli retourna dans le lieu de sa naissance : il y fut placé à l'orchestre du théâtre. Deux ans après cette époque il partit pour Venise où il demeura quelques mois ; puis il alla à Padoue où respirait encore le vénérable Tartini, arrivé presque au terme de sa vie. Campagnoli s'arrêta

aussi dans cette ville. En 1770, il fit son premier voyage à Rome, et y recueillit des applaudissemens. De là il alla à Faenza, où le maître de chapelle Paolo Alberghi, virtuose sur le violon, le fixa pendant six mois. Enfin, il partit pour Florence, dans le dessein d'y entendre Nardini. Le haut mérite de cet artiste le décida à prendre de ses leçons, et pendant cinq années, il travailla sous la direction de ce maître. Ce fut pendant ce temps qu'il se lia d'amitié avec Cherubini. Il était alors premier des seconds violons au théâtre de la Pergola. En 1775, il retourna à Rome, y fut placé comme chef des seconds violons au théâtre Argentina, et se fit entendre avec succès dans plusieurs concerts. Vers la fin de la même année, le prince évêque de Freisinge l'appela en Bavière, et lui confia la place de maître des concerts de sa cour. Campagnoli arriva à sa destination, en 1776. Deux ans après, il fit un voyage en Pologne avec le célèbre bassoniste Reinert; ces deux artistes s'arrêtèrent trois mois à Grodno, puis autant à Varsovie. Arrivé à Dresde, Campagnoli y reçut un engagement du duc Charles de Courlande, comme directeur de sa musique. En 1783 il se rendit en Suède par Stralsund, et pendant un assez long séjour qu'il fit à Stockholm, fut reçu membre de l'Académie royale de musique de cette ville. Il retourna ensuite à Dresde par Gothenberg, Copenhague, Schleswig, Hambourg, Ludwigstad et Potsdam. En 1784, il alla revoir pour la première fois sa patrie, et prit sa route par Leipsick, Weimar, Nuremberg, Bareuth, Anspach, Ratisbonne, Munich, Salzbourg, Inspruck, Verone et Mantoue; donnant partout des concerts et recueillant des témoignages d'estime pour ses talens. En 1786, il passa quelques mois à Prague, et retourna à Dresde par Berlin, Hambourg, Hanovre, Brunswick, Cassel, Gœttingue, Francfort, Mayence, Manheim et Coblenz. Après un second voyage en Italie, entrepris en 1788, il ne quitta plus Dresde, jusqu'à la mort du duc Charles de Courlande. Il fut alors nommé maître de concerts à Leipsick; il y dirigea les orchestres des deux églises principales et du concert avec talent. Vers la fin de l'année 1801, il visita Paris, et eut le plaisir d'y revoir son ancien ami Cherubini. Kreutzer fut le seul violiniste français qu'il eut occasion d'entendre : il admirait le jeu brillant et plein de verve de ce grand artiste. De retour à Leipsick, il y est resté encore plusieurs années, puis a été appelé à Neustrelitz comme directeur de musique. Il est mort en cette résidence, le 6 novembre 1827.

Les compositions de Campagnoli qui ont été publiées sont : 1° Six sonates pour violon et basse, Florence; 2° Dix-huit duos pour flûte et violon, œuvres 1, 2 et 4, Berlin ; 3° Trois concertos pour flûte et orchestre, op. 3, Berlin, 1791 et 1792; 3° Six sonates pour violon et basse, op. 6, Dresde; 4° Trois thêmes variés pour deux violons, op. 7 et 8, Leipsick, Breitkopf et Haertel; 5° Six duos concertans pour deux violons, op. 9, *Ib.;* 6° Six duos faciles, op. 14, *Ibid.;* 7° Trois duos concertans, op. 19, *Ibid.;* 8° Recueil de 101 pièces faciles et progressives pour deux violons, op. 20, liv. 1 et 2, *Ibid.;* 9° Trois thêmes de Mozart variés pour deux violons, Vienne, Artaria; 10° Six fugues pour violon seul, op. 10, liv. 1 et 2, *Ibid.;* 11° Trente préludes dans tous les tons, pour perfectionner l'intonation, op. 12, *Ibid.;* 12° Six polonaises avec un second violon ad libitum, op. 13, Leipsick, Peters; 13° *L'illusion de la viole d'amour*, sonate nocturne, œuvre 16, Leipsick, Breitkopf et Haertel; 14° *L'art d'inventer à l'improviste des Fantaisies et des cadences*, etc., op. 17, *Ibid.;* 15° Sept divertissemens composés pour l'exercice des sept positions principales, op. 18, *Ibid.;* 16° Concerto pour violon et orchestre, op. 15, *Ibid.;* 17° Quarante-un caprices pour l'alto, op. 22, *Ib.;* 18° Nouvelle méthode de la mécanique progressive du jeu du violon, divisée en cinq parties et

distribuée en 132 leçons progressives pour deux violons, et 118 études pour le violon seul, op. 21 (en français et en allemand), Hanovre, Bachmann.

Campagnoli a eu deux filles (Albertine et Giovanna) qui ont brillé comme cantatrices sur le théâtre de Hanovre.

CAMPANELLI (LOUIS), violiniste et directeur de la chapelle à la cour de Toscane, naquit à Florence, en 1771. Il eut pour maître Nardini, et passe pour l'un de ses meilleurs élèves. En 1802, il fut admis à la cour du roi d'Étrurie, Ferdinand Ier, en qualité de premier violon. On connaît de sa composition des sonates de violon, des duos, des trios, des quatuors qui, bien que manuscrits, sont répandus dans toute l'Italie.

CAMPBELL (. . . .), médecin écossais, qui vivait dans la seconde moitié du 18e siècle, s'est fait connaître par la publication d'un écrit intitulé : *De Musices effectu in doloribus leniendis aut fugiendis*, Édimbourg, 1777, in-4°.

CAMPBELL (ALEXANDRE), organiste à Édimbourg, a publié un recueil d'airs écossais sous ce titre : *12 Scots songs with violin* (douze chansons écossaises avec violon, Londres, 1792). Il y un second recueil d'airs semblables avec accompagnement de harpe, publié par le même artiste.

CAMPEGIUS (SYMPHORIANUS). *Voyez* CHAMPIER.

CAMPELLI (CHARLES), compositeur dramatique, qui vivait vers la fin du 17e siècle, a donné à Sienne, en 1693, un opéra qui avait pour titre : *Amor fra gli impossibili*.

CAMPESIUS (DOMINIQUE). *Voy.* CAMPISI.

CAMPI (ANTONIA), née en Pologne, entra en 1785, comme cantatrice dans la troupe d'opéra dirigée par Guardacori, et qui jouait alternativement à Prague et à Leipsick. Peu de temps après, elle épousa Campi, chanteur de cette troupe. En 1787, Mozart écrivit pour elle à Prague le rôle de *Dona Anna* dans l'opéra de *Don Juan*. Ce rôle était merveilleusement adapté à sa belle voix et au caractère expressif et passionné de son chant; il fit sa réputation. Long-temps elle fit preuve de zèle autant que de talent en faveur des affaires de Guardacori, mais ce directeur ne s'en montra point reconnaissant. Elle le quitta donc en 1801, et se rendit à Vienne, où elle eut un engagement au théâtre Schikander. Les habitans de Vienne l'accueillirent avec beaucoup d'applaudissemens. Après avoir obtenu le titre de première cantatrice du théâtre impérial en 1818, elle eut celui de cantatrice de la chambre en 1820. Il y avait alors trente-cinq ans qu'elle chantait au théâtre, et pourtant sa voix était encore belle, et les qualités dramatiques de son talent s'étaient perfectionnées. On en donne pour preuve les succès qu'elle obtint dans quelques voyages qu'elle fit dans l'automne de 1818. Des amateurs qui l'avaient entendue à Leipsick vingt ans auparavant, furent frappés d'étonnement en lui retrouvant un talent fort remarquable encore par sa jeunesse et son énergie. Bien qu'elle n'eût point fait d'études sérieuses et suivies de la vocalisation, au commencement de sa carrière, elle avait une adresse singulière à exécuter la musique moderne et particulièrement le répertoire de Rossini. Elle avait même pris en affection toutes les fioritures de cette école, et en surchargeait mal à propos la musique de Mozart. En 1819, elle se fit entendre à Dresde, Francfort, Stuttgard, Munich, et partout avec succès. En 1821, elle donna quelques représentations à Prague, à Berlin, et enfin à Varsovie, où elle joua avec un succès extraordinaire le rôle d'*Aménaïde* dans *Tancrède*. L'empereur Alexandre lui fit cadeau à cette occasion d'une bague en diamans. Au mois de septembre 1822, elle visita de nouveau Munich où elle espérait obtenir encore des succès; mais atteinte subitement d'une fièvre inflammatoire, elle mourut dans cette ville le 30 du même

mois. L'étendue de la voix de Mme Campi sortait des bornes ordinaires, car elle commençait au *sol* grave, et allait jusqu'au *fa* sur-aigu, c'est-à-dire à trois octaves environ plus haut. Son articulation était flexible, et son exécution se faisait remarquer par sa netteté et sa précision. On a comparé cette cantatrice à Mme Catalani, et quelques personnes lui donnaient la palme, parce qu'elles lui trouvaient la voix mieux conservée, le trille meilleur, et des connaissances plus étendues et plus solides dans la musique. Les seuls défauts qu'on lui connaissait étaient d'enfler les sons par saccades et trop rapidement, et de surcharger les mélodies de groupes et de mordans.

CAMPIOLI (....) est compté parmi les castrats les plus célèbres qui ont vécu en Allemagne. Il naquit en ce pays de parens italiens vers 1700, fit son éducation de chanteur en Italie, puis retourna en Allemagne. En 1716, sa belle voix de contralto excita l'admiration générale. En 1720, il contracta un engagement à la cour de Wolfenbüttel; six ans après il se rendit à Hambourg, puis voyagea en Allemagne, en Hollande et en Angleterre. En 1731 il chanta de nouveau à Dresde, dans *Cleofide*, opéra de Hasse. Il parait qu'il alla ensuite en Italie, et qu'il y passa le reste de ses jours.

CAMPION (FRANÇOIS), théorbiste, musicien de l'Opéra de Paris, entra à l'orchestre de ce théâtre en 1703. Retiré avec une pension de 300 francs, en 1719, après quinze années de service, on voit par des *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie royale de musique* (Mss. de ma bibliothèque), qu'il vivait encore en 1738, et qu'il jouissait de cette pension. On a de ce musicien les ouvrages dont les titres suivent: 1° *Nouvelles découvertes sur la guitare, contenant plusieurs suites de pièces sur huit manières différentes d'accorder*, Paris, 1705. Ouvrage curieux qui enseigne l'art de tirer de la guitare des effets qu'on a présentés comme des découvertes modernes. 2° *Traité d'accompagnement pour le théorbe*, Paris et Amsterdam, 1710, in-8°; 3° *Traité de composition, selon les règles des octaves de musique*, Paris, 1716.

CAMPION (THOMAS), docteur en médecine selon Wood (*Fasti-Oxon.*, tome 1, col. 229), et selon M. Robert Watt (Bibl. Britann., 1re part. 189 *n*) et quelques autres, docteur en musique. Si ceux-ci avaient vu la dédicace de la première édition du traité de contrepoint de Campion, ils se seraient convaincus de leur erreur, car cet écrivain, après avoir déclaré qu'il fait sa profession de la médecine, s'excuse d'avoir écrit un traité de musique, par l'exemple de Galien qui devint un très habile musicien, et qui voulut ensuite appliquer la musique à la connaissance des mouvemens irréguliers du pouls. Wood assure que Campion n'était pas seulement médecin, mais qu'il était aussi admiré comme poète et comme musicien. On trouve en effet dans l'édition des airs de Ferabosco, publiés à Londres, en 1609, des vers qui sont signés par Thomas Campion docteur en médecine. La poésie des chants sur la mort du prince Henri, mise en musique par Cooper ou Coperario, est aussi du même auteur; enfin, il existait autrefois dans la bibliothèque Bodleienne un livre qui avait pour titre: *Observations on the art of english poetry*, par Thomas Campion, imprimé en 1602, in-12. Wood parle aussi d'un Thomas Campion, de Cambridge, qui était maitre-ès-arts à Oxford, en 1624; mais, selon toute apparence, celui-ci n'est pas le même que le docteur en médecine.

A l'égard du savoir de Campion en musique, il ne peut être mis en doute, car son traité du contrepoint en fait foi. Cet ouvrage a paru sans date sous ce titre: *A new way of making fowre parts in contrepoint by a most familiar and infallible rule* (Nouveau moyen pour composer à quatre parties en contrepoint, par une règle facile et sûre), Londres, in-8°. La deuxième édition de cet ouvrage a été pu-

bliée, vraisemblablement après la mort de l'auteur, sous ce titre : *The art of setting or composing music in parts*, Londres, 1660, in-8°. La troisième, revue et annotée par Ch. Simpson, est intitulée : *The art of Discant, with annotations*, by Chr. Simpson, Londres, 1672, petit in-8°. C'est sous ce titre que ce petit ouvrage a été ajouté à la huitième édition de l'introduction à la connaissance de la musique de Playford, publiée à Londres, en 1674, *in-8°*. M. Watt a confondu tout cela, et a fait plusieurs ouvrages d'un seul.

CAMPIONI (CHARLES-ANTOINE), maître de chapelle du grand-duc de Toscane, naquit à Livourne vers 1720. Il s'y livra à l'étude du violon et de la composition, et se fit connaître par la publication de sept œuvres de trios pour le violon, et de trois œuvres de duos pour violon et violoncelle. La plupart de ces ouvrages furent bien accueillis, et furent gravés en Angleterre, en Allemagne et en Hollande. En 1764, Campioni passa à Florence, en qualité de maître de chapelle, et s'y livra à la composition pour l'église; il fit voir au docteur Burney, qui était allé le visiter dans son voyage en Italie, beaucoup d'ouvrages de ce genre qu'il avait composés, et particulièrement un *Te Deum* qui avait été exécuté en 1767 par deux cents musiciens. Campioni possédait une superbe collection de madrigaux des compositeurs des 16e et 17e siècles.

CAMPISI (DOMINIQUE), dominicain, né à Raialbuto en Sicile, vers la fin du 16me siècle, fut nommé professeur de théologie de son ordre en 1629. Mongitore (*Bibl. Sicul.*, tom. 1, p. 166), dit que ce fut un savant compositeur, et cite de lui : 1° *Motetti a due, tre et quattro voci, con una compieta*, lib. 1, Palerme, 1615, in-4°; 2° *Motetti a due, etc.*, lib. 11, Palerme, 1618, in-4°; 3° *Floridus concentus binis, ternis, quaternis et quinis vocibus modulandus*, Rome, 1622, in-4°; 4° *Lilia campi, binis, ternis, quaternis et quinis vocibus modulanda cum completorio et litaniis Beat. Virginis Mariæ*, Rome, 1623, in-4°; 5° *Lilia campi*, 1-6 *vocibus modulanda*, Rome, 1627, in-4°.

CAMPIUTI (....), compositeur napolitain, élève du conservatoire de Naples, a fait représenter à Pavie, le 11 février 1830 un opéra intitulé : *Bianca e Fernando*.

CAMPOBASSO (ALEXANDRE-VINCENT), compositeur dramatique, né à Naples, vers 1760, a donné à Milan, en 1789, un opéra seria intitulé *Antigona*.

CAMPORESI (VIOLANTE), maintenant Mme Giustiniani, cantatrice distinguée, née à Rome, en 1785, n'avait jamais paru sur aucun théâtre en Italie, lorsqu'elle fut engagée pour la musique particulière de Napoléon Bonaparte. Douée d'une fort belle voix de soprano et d'une vocalisation facile, elle avait déjà en arrivant en France un talent remarquable que les conseils de Crescentini perfectionnèrent encore. Après les événemens de 1814, Mme Camporesi passa en Angleterre, où elle débuta, en 1817, au théâtre de Haymarket dans la *Penelope* de Cimarosa. Elle parut d'abord fort embarrassée, n'ayant aucune habitude de la scène : mais elle perdit bientôt sa timidité et fut fort applaudie dans le rôle de la comtesse des *Noces de Figaro*, dans l'*Agnese*, et dans *Dona Anna* de *Don Juan*. La direction de l'Opéra ayant passé en d'autres mains, dans la saison de 1818, Mme Corri fut substituée comme *prima dona* à Mme Camporesi, qui quitta l'Angleterre; mais elle fut engagée de nouveau en 1821, par M. Ayrton, et pendant trois ans elle joua avec le plus grand succès les rôles de *Ninetta* de la *Gazza*, et de *Desdemona* dans l'*Otello*. A la fin de 1823, après avoir chanté dans les oratorios, elle se retira du théâtre, et parut même renoncer à chanter en public dans les concerts; mais au mois de mai 1827, elle s'est fait entendre au nouveau théâtre d'Ancône dans *Ricciardo e Zoraide*, avec le plus grand succès. Deux ans après, elle se rendit de nouveau à Londres; mais sa voix

avait vieilli, et la présence de Mme Malibran et Mlle de Sontag ne lui permit d'obtenir aucun succès. Elle comprit alors que le temps était venu où elle devait renoncer au théâtre. Depuis lors, elle s'est retirée à Rome, où elle a une existence honorable et paisible.

CAMPRA (ANDRÉ), compositeur, né à Aix en Provence, le 4 décembre 1660, reçut des leçons de musique de Guillaume Poitevin, prêtre et bénéficier de l'église métropolitaine Saint-Sauveur de la même ville. Après avoir terminé ses études musicales, Campra fut appelé à Toulon, en 1679, pour y remplir la place de maître de musique de la cathédrale, quoiqu'il n'eût pas encore atteint sa vingtième année. En 1681, on le nomma maître de chapelle à Arles; il y resta deux ans et se rendit ensuite à Toulouse, où il remplit les mêmes fonctions à la cathédrale, depuis 1683 jusqu'en 1694. Ce fut dans cette année qu'il vint à Paris (et non en 1685, comme il est dit dans le deuxième supplément du *Parnasse français*, p. 19). On lui confia d'abord les places de maître de musique de l'église du collége des Jésuites et de leur maison professe, devenues vacantes par la démission de Charpentier, qui passait à la Sainte Chapelle de Paris. Peu de temps après il fut nommé maître de la musique de Notre-Dame, ce qui l'obligea à donner ses deux premiers opéras sous le nom de son frère [1]. En quittant cette maîtrise, il renonça à un bénéfice qu'il possédait dans l'église métropolitaine, et ce fut alors qu'il commença à donner des opéras sous son nom. Les succès brillans qu'il obtint par ces ouvrages le firent nommer maître de la chapelle du roi en 1722, et de plus, on lui confia la direction des pages de cette chapelle. Il mourut à Versailles, le 29 juillet 1744, âgé de près de 84 ans (et non en 1740, comme le dit La Borde dans son *Essai sur la musique*). Bien supérieur aux autres successeurs de Lulli, Campra entendait bien l'effet de la scène et savait donner une teinte dramatique à ses ouvrages. Sa musique n'a point le ton uniforme et languissant de celle de Colasse et de Destouches; il y règne une certaine vivacité de rhythme qui est d'un bon effet, et qui manquait souvent à la musique française de son temps; néanmoins ce n'était point un homme de génie. Il manquait d'originalité, et son style était fort incorrect. Malgré ces défauts, la musique de Campra fut la seule qui put se maintenir auprès de celle de Lulli, jusqu'au moment où Rameau devint le maître de la scène française. Les ouvrages de Campra sont : 1° *L'Europe galante*, 1697, avec quelques morceaux de Destouches (sous le nom de son frère); 2° *Le carnaval de Venise*, 1699 (*idem*); 3° *Hésione*, 1700; 4° *Arethuse*, 1701; 5° Fragmens de Lulli, septembre 1702; 6° *Tancrède*, novembre 1702; 7° *Les Muses*, 1703; 8° *Iphigénie en Tauride*, mai 1704, avec Desmarets; 9° *Télémaque*, nov. 1704; 10° *Aline*, 1705; 11° *Le triomphe de l'Amour*, opéra refait en septembre 1705; 12° *Hyppodamie*, 1708; 13° Plusieurs airs, dont la cantatille « *Régnez, belle Thétys* » pour les opéras de *Thétys et Pélée*, en 1708, et d'*Hésione*, en 1709; 14° *Les Fêtes Vénitiennes*, en 1710; de plus l'acte de *Laure et Pétrarque* pour les fragmens représentés au mois de décembre 1711; 15° *Idoménée*, 1712; 16° *Les amours de Mars et Vénus*, sept. 1712; 17° *Télèphe*, 1713; 18° *Camille*, 1717; 19° *Les âges*, ballet opéra, 1718; 20° *Achille et Déidamie*, 1735; 21° Plusieurs cantates et l'acte de *Silène et Bacchus* pour les fragmens représentés au mois d'octobre 1722. Par un brevet daté du 15 décembre 1718, le roi accorda une pension de 500 livres à Campra, en considération de ses talens pour la musique dramatique, et dans le but de l'exciter à continuer ses travaux pour l'Académie royale de musique. Quatre ans après, c'est-à-dire en

[1] Celui-ci, nommé *Joseph*, était basse de violon à l'Opéra depuis 1699. Il fut mis à la pension en 1727 et vivait encore en 1744.

1722, le prince de Conti nomma ce compositeur directeur de sa musique. Outre les ouvrages qui viennent d'être cités, Campra a écrit pour le service du roi et de la cour : 1° *Vénus,* en 1698; 2° *Le destin du nouveau siècle,* divertissement pour l'année 1700; 3° *Les fêtes de Corinthe,* 1717; 4° *La fête de l'Ile Adam,* divertissement pour la cour, en 1722; 5° *Les muses rassemblées par l'amour,* 1723; 6° *Le génie de la Bourgogne,* divertissement pour la cour, 1732; 7° *Les noces de Vénus,* partition écrite en 1740, à l'âge de quatre-vingts ans. Enfin on connaît de ce compositeur, trois livres de cantates, Paris, Ballard, 1708 et années suivantes, et cinq livres de motets, Paris, Ballard, 1706, 1710, 1713, etc. L'air de *La Furstemberg,* qui fut long-temps célèbre, est de Campra.

CAMUS (. . . .), né à Paris en 1731, fut d'abord page de la musique du roi et eut l'abbé Madin pour maître. En 1746, il fit exécuter, devant le roi, le psaume *Qui confidunt in Domino* qui fut applaudi; il n'avait alors que quinze ans. Depuis lors il a écrit beaucoup de musique d'église. La beauté de sa voix le fit admettre comme ténor à la chapelle, où il passait pour un des plus habiles chanteurs de France (ce qui n'était pas un grand éloge), et il brillait aux concerts spirituels. Il est mort à Paris en 1777.

CAMUS (PAUL-HIPPOLYTE), première flûte du Théâtre-Italien de Paris, né dans cette ville le 6 pluviôse an IV de la république (janvier 1796), fut admis au Conservatoire de musique, comme élève de Wunderlich, au mois de juillet 1806, et se distingua dans ses études. Après les avoir terminées, il entra au théâtre de la Porte-Saint-Martin en qualité de première flûte en 1819, puis il passa au Gymnase Dramatique. En 1824, lorsque le théâtre de l'Odéon fut destiné à la représentation des opéras italiens et allemands traduits, M. Camus a été appelé à faire partie du bon orchestre que dirigeait M. Crémont; enfin, après avoir abandonné sa place à ce théâtre, et avoir voyagé, il est entré à l'Opéra Italien, où il est encore. M. Camus s'est fait entendre avec succès dans plusieurs concerts publics. On a gravé de sa composition : 1° Duos pour deux flûtes, op. 2. Paris, Carli; 2° Trois grands duos, livre 2me, Paris, Pacini; 3° Fantaisie sur un air écossais pour flûte et piano, op. 5. Paris, P. Petit; 4° Trois grands duos pour deux flûtes, op. 6, Mayence, Schott; 5° Trois *id.,* op. 11. Paris, Pleyel; 6° 24 sérénades composées d'airs nationaux variés, op. 1. Paris, Carli; 7° Six airs variés, op. 4, *ibid.;* 8° Fantaisie et variations pour piano et flûte sur la ronde de *la Neige,* op. 12, Milan, Riccordi, et plusieurs airs variés sur divers thêmes.

CANALIS (FLORENT), compositeur belge qui vivait dans la seconde moitié du 16me siècle, est connu par un recueil de messes, introïts et motets à quatre voix, publié à Brescia, en 1588.

CANAVASSO. Deux frères italiens de ce nom, plus connus sous celui de CANAVAS, se sont fixés à Paris vers 1735. L'aîné (Alexandre), bon professeur de violoncelle, a publié un livre de sonates pour cet instrument; le plus jeune (Joseph), avait un talent distingué sur le violon. Il a fait graver deux livres de sonates pour violon seul, et *le Songe,* cantatille. Tous deux vivaient encore à Paris en 1753.

CANDEILLE (PIERRE-JOSEPH), compositeur dramatique, né à Estaire, le 8 décembre 1744, fit ses études musicales comme enfant de chœur à Lille, et vint à Paris, lorsqu'il eut atteint sa vingtième année. En 1767, il fut admis à l'Académie royale de musique pour y chanter la basse-taille dans les chœurs et les choriphées. Il y resta dix-sept ans, et se retira à la clôture de 1784, avec une pension de 700 francs, réduite ensuite au tiers. Rentré au même théâtre comme chef du chant en 1800, réformé le 18 décembre 1802,

rappelé de nouveau en 1804, en remplacement de Guichard, qui s'était retiré, et réformé définitivement le 15 mai 1805, avec une pension de quinze cents francs, il se retira à Chantilly, où il est mort le 24 avril 1827, à l'âge de 82 ans. Les premiers ouvrages qui firent connaître Candeille comme compositeur, furent des motets qu'on exécuta au Concert spirituel; ils furent applaudis, et ce succès fit naître en lui le désir de travailler pour le théâtre. Il débuta par la musique d'un divertissement de Noverre qui fut ajouté au *Curieux indiscret*, et qu'on exécuta à la Comédie Française, le 27 août 1778. Ce divertissement fut suivi d'un autre, ajouté aux *Deux Comtesses*, et qui fut exécuté le 30 août de la même année. Au mois de novembre suivant, il refit les parties de chant de l'acte de *la Provençale*, dans *les Fêtes de Thalie*, opéra de Mouret. Il a refait depuis lors toute la musique du même ouvrage. Enfin, dans le cours de cette même année, Candeille fit représenter devant le roi *Laure et Pétrarque*, opéra en trois actes, qui fut joué ensuite sans succès à Paris, en 1780. Cet ouvrage fut suivi d'un repos de cinq années, pendant lesquelles Candeille quitta le théâtre pour travailler à son opéra de *Pizarre, ou la conquête du Pérou*, en cinq actes, qui fut représenté en 1785 et qui n'eut que neuf représentations. Cette pièce, réduite en quatre actes, avec beaucoup de changemens dans la musique, fut reprise en 1791, mais ne fut pas plus heureuse. L'ouvrage qui a fait le plus d'honneur au talent de Candeille est la musique nouvelle qu'il a composée pour l'opéra de *Castor et Pollux*. De tout ce que Rameau avait écrit pour le poème de Gentil-Bernard, Candeille ne conserva que l'air *Tristes apprêts*, le chœur du second acte, et celui des démons au quatrième; tout le reste était de sa composition. Cet opéra, qui fut joué le 14 juin 1791, eut tant de succès, que dans l'espace de huit ans il obtint cent trente représentations; ayant été repris le 28 décembre 1814, il en eut encore vingt jusqu'en 1817. On connaît aussi de Candeille *La mort de Beaurepaire*, pièce de circonstance, qui fut jouée à l'Opéra, et qui n'eut que trois représentations. Enfin il a écrit plusieurs airs de danses insérés dans divers opéras, et la musique de quelques ballets pantomimes. Dans tous ces ouvrages, Candeille ne se montre pas un compositeur de génie; il n'y a pas de création véritable dans sa musique, mais on y trouve un sentiment juste de la scène, de la force dramatique et de beaux effets de masses. Ces qualités suffisent pour lui assurer un rang honorable parmi les musiciens français du 18e siècle. D'ailleurs peu favorisé de la fortune dans ses travaux, il n'a pu faire connaître que la plus petite partie de ses ouvrages, parce qu'il les a écrits sur des poèmes qui, après avoir été reçus, ont été refusés à une seconde lecture. Voici la liste des opéras de Candeille qui n'ont point été représentés à l'Opéra de Paris, et dont les partitions ont été entièrement achevées : 1° *Les saturnales*, ou *Tibulle et Délie*, acte d'opéra des *Fêtes Grecques et Romaines*, représenté en 1777 sur le théâtre particulier du duc d'Orléans, rue de Provence. Cet acte fut présenté au comité de l'Opéra, le 5 mars 1778, mais il ne fut pas admis. Après en avoir refait quelques scènes et ajouté un rôle, Candeille fit recevoir cet ouvrage plus tard; la musique fut copiée, les rôles furent distribués à Dérivis, Nourrit, Mesd. Albert et Granier, mais il fut définitivement rejeté par le jury le 2 mars 1816; 2° *Les fêtes Lupercales*, pastorale héroïque en trois actes; la partition était écrite dès 1777, mais l'ouvrage fut refusé à une seconde lecture en 1783; 3° *L'amour et Psyché*, opéra en trois actes, 1780; 4° *Bacchus et Érigone*, entrée pour *les Fêtes de Paphos*, 1780; 5° *Danaé*, opéra en quatre actes, refusé le 29 floréal an IV, refait et refusé de nouveau le 21 thermidor an VII; 6° Divertissement pastoral pour le concert de Lille, en 1785; 7° *Lausus et*

Lydie, opéra en trois actes, partition achevée en 1786, poème refusé à la seconde lecture, le 29 février 1788; 8° *Roxane et Statyra, ou les Veuves d'Alexandre*, musique écrite par ordre du gouvernement en l'an IV, pièce refusée le 28 nivôse an VII, puis admise avec des changemens, et rejetée de nouveau le 14 juillet 1813; 6° *Ladislas et Adélaïde*, opéra en trois actes. Candeille en composa la musique par ordre, en 1791; deux ans après la musique fut copiée, les décorations peintes, et l'on fit vingt-deux répétitions de l'ouvrage; néanmoins il ne fut pas représenté; 10° *Les Jeux olympiques*, ancien opéra en un acte, remis en musique, reçu au comité de l'Opéra, le 21 mars 1788, mais non représenté; 11° *Brutus*, opéra en trois actes, composé en 1793, par ordre du gouvernement, non représenté. La partition est dans la bibliothèque de l'Opéra; 12° *Titon et l'Aurore*, ancien opéra remis en musique en l'an VI; la partition n'a pas été achevée; 13° *Ragonde*, comédie-lyrique en trois actes. La partition était finie en l'an VII; les rôles étaient copiés et distribués, mais la pièce n'a pas été représentée; 14° *Pithys*, pastorale héroïque en deux actes.

CANDEILLE (ÉMILIE). *Voyez* SIMONS (Mme).

CANDELERO (. . . .). Dans les mémoires de l'Académie royale des sciences de Turin (t. XXII, pour les années 1812-1814, p. lxii), un *Mémoire de cet auteur, sur la modulation*, est cité comme existant en manuscrit.

CANDIDO (LOUIS), compositeur et virtuose sur le violon, vivait à Venise au commencement du 18me siècle : on a de lui : *Sonate per camera, a violino solo con violoncello*, op. 1, Venise, 1712.

CANETTI (FRANÇOIS), compositeur dramatique, né à Crème, vers le milieu du 18e siècle, a écrit pour le théâtre de Brescia, en 1784, un opéra bouffe intitulé *l'Imaginario*. Il a été nommé depuis lors maître de chapelle de la cathédrale de cette ville, et l'un des huit membres de la section musicale de l'Institut des sciences, lettres et arts du royaume d'Italie. On connaît de lui une messe à huit parties réelles, dans le style du contrepoint fugué, qui passe pour un chef-d'œuvre. Canetti vivait encore en 1812.

CANGE (CHARLES DUFRESNE, sieur DU), né à Amiens, le 18 décembre 1610, fit ses études chez les jésuites de cette ville. Après les avoir achevées, il alla faire son droit à Orléans, et fut reçu avocat au parlement de Paris, le 11 août 1631. Étant retourné à Amiens quelques années après, il y épousa la fille d'un trésorier de France, et acheta la charge de son beau-père en 1645. La peste qui, en 1668, ravageait la ville, le força d'en sortir; il vint s'établir à Paris, dont le séjour convenait aux immenses recherches que lui demandaient ses travaux. Il mourut dans cette ville, le 23 octobre 1688, âgé de 78 ans. Parmi les ouvrages de ce savant homme, qui tous annoncent une érudition prodigieuse, on remarque les suivans, dans lesquels on trouve des renseignemens précieux sur la musique du moyen âge : 1° *Glossarium ad scriptores mediæ et infimæ latinitatis*, Paris, 1678, 3 vol. in-fol., dont les bénédictins de la congrégation de Saint-Maur, ont donné une excellente édition en 6 volumes in-fol., Paris, 1733-36. P. Carpentier, l'un d'eux, a publié depuis lors un supplément sous ce titre : *Glossarium novum seu Supplementum ad auctiorem Glossarii Cangiani editionem*, Paris, 1766, 4 vol. in-fol. Les termes de musique expliqués dans ce glossaire, avec des détails très curieux, sont : *Accantare, antiphona, antistropha, apertio, asiatim, ballo, bemollis, bicinium, cabellum, cantata, canticinium, canticum, cantilena Rolandi, cantilenosus, cantores, cantorium, cantus ecclesiasticus, capitula, clavis, cornare, cornicare, decentum, discantus, docticanus, dulciana, evigilans stultum, fobarius, fausetus, firmare*,

fiscla, *fisicolus*, *frigdora*, *imponere*, *infantes*, *jubilæus*, *leudus*, *mellificare*, *melodi*, *melodima*, *melodus*, *modulizare*, *modus*, *notæ*, *odarium*, *offertorium*, *paraphonistæ*, *paritanus*, *pneuma*, *sincinnium*, *superacutæ*, *tractim*, *tractus*, *tricinium*, *vocalis*, *usus*. Les termes de musique instrumentale sont: *Acetabulum*, *ætenervum*, *batallum*, *batillus*, *baudosa*, *burda*, *calamella*, *calamizare*, *cascaviellus*, *ceromella*, *chrotta*, *citola*, *clangorium*, *clarosus*, *clario*, *classicum*, *claxendix*, *cloca*, *cornu*, *corrigiuncula*, *cymbalum*, *filosa*, *flauta*, *laudis*, *magadium*, *monochordum*, *musa*, *muta*, *nablizare*, *nacara*, *organum*, *pandurizare*, *pifferus*, *plectrum*, *psalterium*, *pulsare*, *rigabellum*, *rocta*, *sambuca*, *signum*, *skella*, *stiva*, *symphonia*, *tinniolum*, *tintinnabulum*, *tintinnum*, *tonabulum*, *turturi*, *tympanum*, *tympanistra*, *vitula*, *vociductus*. II. *Glossarium ad scriptores mediæ et infimæ græcitatis*, Paris, 1688, 2 vol. in-fol.

CANIS (CORNEILLE), compositeur belge, dont les compositions sont répandues dans les collections publiées à Louvain et à Anvers dans le cours du 16me siècle. On trouve surtout des canons bien faits dans le cinquième livre de chansons de divers auteurs (Louvain 1544). Burney a donné une chanson française de Canis dans le troisième volume de son histoire de la musique (p. 309); elle commence par ces mots: *Ta bonne grâce et maintien gracieux*. Un recueil de motets à cinq voix, de Canis, a été publié sous ce titre: *Cantiones sacræ seu mott. quinque vocum*, Lovanii, 1544, in-4°. Ce compositeur avait cessé de vivre en 1556, à l'époque où Guichardin écrivait sa description des Pays-Bas.

CANISIUS (HENRI), naquit à Nimègue, vers le milieu du 16me siècle. Après avoir fait ses études à Louvain, il fut appelé à Ingolstadt, où il enseigna le droit canon pendant vingt-un ans. Il est mort en 1610. Ses *Antiquæ Lectiones* ont été publiées à Ingolstadt, 1601 à 1608, 7 vol, in-4°. Il en a été donné une meilleure édition à Amsterdam, sous la rubrique d'Anvers, 1725, 7 tomes in-fol. On y trouve: *Canones diversos conciliorum de Cantu Romano*; sous la date de 884, *de Cantu gregoriano*, et, t. II, P. 111, p. 198, un extrait de Notker: *Quid singulæ litteræ in superscriptione significent cantilena, etc*.

CANNABICH (CHRÉTIEN), maître de la chapelle de l'électeur de Bavière, naquit à Manheim en 1731. Son père, Mathias Cannabich, flûtiste de la cour, lui donna les premiers principes de la musique, et le mit ensuite sous la direction de Jean Stamitz le père. Lorsqu'il eut acquis un beau talent sur le violon, le prince Charles Théodore de Bavière l'envoya à ses frais en Italie pour y étudier la composition: il y reçut des leçons de Jomelli pendant trois ans, et en 1763 il revint à Manheim. Dix ans plus tard il fut nommé chef d'orchestre de l'Opéra-Italien, et fit preuve de beaucoup de talent dans cet emploi. En 1778 il alla remplir les mêmes fonctions à Munich, où le prince transporta sa cour. Ce fut vers ce temps qu'il écrivit un opéra intitulé *Azacaja*, qui fut gravé à Manheim en 1778, et un grand nombre de ballets qui eurent beaucoup de succès. On cite surtout avec éloge celui de *la descente d'Hercule aux Enfers*, représenté à Cassel, dans laquelle un quintetto, exécuté par Barth, les deux frères Michl, Palsa et Bannkirk, excitait l'enthousiasme. On connaît de lui les œuvres de musique instrumentale dont les titres suivent: 1° Six quatuors pour violon, flûte, alto et basse, œuvre 1er, La Haye, in fol.; 2° Trois symphonies à grand orchestre; 3° Six trios pour deux violons et violoncelle, œuvre 3, Manheim; 4° Six duos pour flûte et violon, œuvre 4, Manheim 1767; 3° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, œuvre 5, Manheim; 6° Trois *Concerti* pour violon principal, deux violons, alto et basse; 7° Six

symphonies concertantes pour deux flûtes, avec deux violons, alto et basse, œuvre 7, Paris 1769; 8° Recueil des airs de ballets pour deux violons et clavecin, Manheim 1775; quatre parties. Cannabich mourut en 1798 à Francfort sur le Mein, où il était allé voir son fils. Mozart, qui estimait les talens de cet artiste, en parle avec éloge dans ses lettres.

CANNABICH (CHARLES), fils du précédent, naquit à Manheim en 1764. A l'âge de quatre ans, il commença l'étude du violon et du clavecin; dans sa neuvième année, il prit des leçons de Eck, premier violon de la cour, et apprit l'harmonie et l'accompagnement sous la direction de Grœitz. Très jeune encore, il voyagea avec Auguste Lebrun, virtuose célèbre sur le hautbois, et joua avec succès dans les principales villes de l'Allemagne. De retour à Munich, il fut placé en 1784 à l'orchestre de la cour. L'année suivante, il partit pour l'Italie, afin d'y augmenter ses connaissances, et lorsqu'il revint à Munich, il prit encore des leçons de composition de P. Winter. En 1796 il fut appelé en qualité de directeur de musique à Francfort-sur-le-Mein, et accepta ces fonctions pour quatre ans, avec la permission de sa cour, conservant néanmoins sa place au service de Bavière. Il y épousa la cantatrice Joséphine Woraleck en 1798. Deux ans après il fut rappelé à Munich, pour succéder à son père dans la place de directeur des concerts de la cour. Il fit alors représenter deux opéras, *Orphée*, et *Palmer et Amalie*, qui eurent du succès : on en a gravé les ouvertures et les airs. Ce fut Cannabich qui composa les airs de ballets de l'opéra d'*Axur*. En 1805, il fut envoyé par son gouvernement à Paris, pour y étudier le mode d'enseignement du conservatoire de musique. De retour dans sa patrie, il y fut attaqué d'une fièvre nerveuse qui le mit au tombeau le 1er mars 1806. On a gravé les ouvrages suivans de sa composition : 1° *Gedæchtnissfeyer Mozartz in Klavierauszuge, mit Mozartz Brustbilde*, Hambourg 1797; 2° *VI Deutsche Lieder am klaviere;* Munich, 1798; 3° *XIV variations pour le clavecin* sur l'air : *A Schüsserl und a Reindl*, Munich 1798; 4° *X variations pour le clavecin* N. 2, Munich 1799; 5° *VI trios pour deux violons et violoncelle*, op. 3; 6° *VI duos pour flûte et violon*, op. 4; 7° *VI conzonette a 3 a 4 voci con cembalo*, op. 5, Munich 1801; 8° *Pot-pourri pour deux violons concertans*, op. 6, Leipzick; 9° *Ouverture à grand orchestre*, op. 7, Leipsick; 10° *Grande symphonie*, op. 8, Leipsick; 11° *Concert pour violon principal*, op. 9, 12° *VI canzonette a 3 voci*, op 10, Munich 1803.

CANNICCIARI (D. POMPEO), compositeur de l'école romaine, devint maître de chapelle de l'église Sainte-Marie-Majeure au mois de mars 1709, et mourut au service de cette basilique, le 29 décembre 1744. Il légua sa bibliothèque musicale aux archives de la chapelle où il avait passé la plus grande partie de sa vie. On a de ce compositeur des messes et des motets à quatre chœurs qui se trouvent à Sainte-Marie-Majeure. M. l'abbé Santini, de Rome, possède diverses compositions manuscrites de Cannicciari, particulièrement : 1° Deux messes à quatre voix; 2° *Ave Regina cœli*, à quatre; 3° Des messes à cinq voix; 4° *Deus firmavit*, à trois; 5° *Salvo nos* à trois; 6° *Intonuit*, à cinq; 7° Cinq messes à huit voix; 8° Une messe pastorale à huit; 9° Une messe à neuf; 10° *Terra tremuit;* 11° *Benedictus Dominus*, à huit.

Il y a beaucoup d'apparence que ce maître est le même qui a été nommé *Cannicciani* par Gerbert. (*Neues Lex. der Tonkunstler*), et qu'il dit être auteur d'une messe à seize voix en quatre chœurs, datée de 1679 (ne serait-ce pas 1697 qu'il faut lire?)

CANOBBIO (ALEXANDRE), savant littérateur italien, né à Verone vers le milieu du 16e siècle, a donné au public une dissertation intitulée : *Breve Trattato sopra le academie in musica*. Venise 1571,

in-4°. Haym et Fontanini font mention, dans leurs Bibliothèques italiennes, d'un savant nommé *Alexandre Canovio*, auteur d'un traité de musique spéculative; dont le manuscrit serait à la bibliothèque de l'institut de Bologne. Il ne serait pas impossible que *Cannobbio* et *Canovio* fussent la même personne, et qu'il n'y eût qu'une altération de nom dans le dernier, par le changement de *b* en *v*, dont il y a de nombreux exemples en Italie, et surtout à Venise. N'oublions pas cependant que les deux auteurs cités disent que *Canovio* vécut au 15me siècle : s'ils ne se sont pas trompés sur l'époque, la conjecture tombe d'elle-même.

CANOBIO (CHARLES), violiniste italien était attaché à l'orchestre de l'Opéra à Saint-Pétersbourg, en 1790. On a de sa composition : *six duos pour flûte et violon*, Paris, 1780.

CANTEMIR (DÉMÉTRIUS), prince, naquit en Moldavie le 26 octobre 1673. Il fit ses premières armes sous la direction de son père, en 1692; et à la mort de celui-ci, il fut nommé par les barons de la province pour lui succéder, mais cette nomination ne fut point confirmée par la Porte, et il alla vivre à Constantinople. Nommé depuis hospodar de Moldavie, il refusa deux fois cette dignité, et n'accepta enfin que sur la promesse qui lui fut faite qu'il serait affranchi de toute espèce de tribut, pendant qu'il gouvernerait cette province. Trompé dans son attente, il traita avec Pierre-le-Grand, et il fut convenu entre eux que la Moldavie serait érigée en principauté héréditaire, et que Démétrius joindrait ses troupes à celles de l'empereur. Ce traité ne put être exécuté à cause de la trahison des Moldaves; Démétrius fut obligé de s'enfuir, et de se réfugier dans le camp de son allié. Pierre créa Cantemir prince de l'empire russe, et lui donna de grands établissemens en Ukraine. Il mourut dans ses terres, le 21 août 1723. Cantemir parlait le turc, le persan, l'arabe, le grec, le latin, l'italien, le russe, le moldave, et entendait fort bien le grec ancien, le slave et le français. Il était versé dans les sciences, et particulièrement dans la musique. Dans son *Histoire de l'agrandissement et de la décadence de l'empire ottoman*, traduit en français par Jonquières, d'après une version anglaise (Paris, 1743, in-4°), Démétrius dit qu'il a introduit l'art de noter la musique chez les Turcs de Constantinople. Suivant Toderini, Cantemir, à la demande de deux ministres puissans, écrivit en turc un traité de musique, et le dédia au sultan Achmed II. M. Villoteau affirme, dans ses mémoires sur la musique des Orientaux, que les signes dont parle Cantemir sont aujourd'hui absolument ignorés des Turcs. On a aussi de ce prince : *Introduction à la musique Turque*, en moldave; manuscrit in-8°, qui se trouve à Astrakan.

CANTONE (LE P. SERAPHIN) ou CANTONI, né dans le Milanais, fut moine de Mont-Cassin, au monastère de St-Simplicien, vers la fin du 16e siècle, et ensuite organiste de l'église cathédrale de Milan. Il a publié les ouvrages suivans, de sa composition, 1° *Canzonette a tre*, Milan, 1588; 2° *Canzonette a quattro voci*, id. 1599; 3° *Sacræ cantiones a 8 voci con partitura*, id., 1599; 4° *Vespri a versetti, e falsi bordoni a cinque voci*, id., 1602; 5° *I Passi, le Lamentazioni, e altre cose per la Settimana Santa a cinque*, Milan, 1603; 6° *Motetti a cinque, lib. 1, con partitura*, Venise, 1596; 7° *Motetti a 5. lib. 2, con partitura*, Milan, 1605; 8° *Motetti a 2, 3, 4, 5, lib. 4, col basso continuo*, Venise, 1625; 9° *Messa, Salmi e Letanie a 5 voci*, Venise, 1621; 10° *Academie festevole concertate a sei voci col basso continuo, opera di spirituale recreazione ornata de' migliori ritratti de' più famosi musici di tutta l'Europa, con l'andante all' inferno ed al paradiso, concerti di varii instrumenti, ed un piacevole giuocco d'uccelli*, Milano, Giorgio Rolla, 1627. Ou-

vrage singulier où il y a plus de mauvais goût que d'originalité réelle. Le P. Cantone fut un des premiers compositeurs qui introduisirent dans la musique religieuse un style concerté rempli de traits de vocalisation plus convenables pour le théâtre que pour l'église. Bodenchatz a inséré dans ses *Florilegii Portensis* un motet à huit voix, de la composition de Cantone.

CANTONE (GIROLAMO), mineur conventuel, maître des novices, et vicaire au couvent des Cordeliers de Turin, vers le milieu du 17e siècle, a publié : *Armonia Gregoriana*, Turin, 1678, in-4°. C'est un traité de plain-chant.

CANTU (JEAN), chanteur qui, dès sa jeunesse, annonçait un talent remarquable, mais que la mort moissonna avant qu'il eût atteint l'âge de 24 ans, le 9 mai 1822. Fils d'un ténore médiocre (Antoine Cantu), qui chantait encore au Théâtre Carcano de Milan, en 1810, Cantu, né à Milan en 1799, eut pour maître de chant Gentili, et fit sous sa direction d'étonnans progrès. Doué d'une voix étendue, pénétrante et d'un beau timbre, d'une taille avantageuse, et d'une figure intéressante et expressive, il ne lui manquait rien pour obtenir de beaux succès; la légèreté de la vocalisation, le goût, et une prononciation pure et correcte, étaient les caractères distinctifs de son talent. Après avoir débuté avec succès à Florence, il fut engagé pour l'Opéra-Italien de Dresde, où il excita l'enthousiasme du public; il ne vécut point assez pour réaliser les espérances qu'il avait données.

CANUTIO (PIERRE DE) ou CANUZIO, surnommé *Potentinus*, parce qu'il était né à Potenza, dans le royaume de Naples, fut mineur conventuel au commencement du 16e siècle. Angelo de Piccitone le cite (*Fior Angelico de Musica*, lib. I, cap. 34), comme auteur d'un traité de musique intitulé : *Regulæ Florum Musicæ*. Tevo (*Musico Testore*, p. 115) en parle aussi, mais d'après Angelo de Piccitone, et n'en rapporte qu'une courte citation. Le P. Martini dit que cet ouvrage a été imprimé à Florence en 1501; Forkel fixe la date de l'impression à 1510, mais il est vraisemblable qu'il y a là une faute d'impression et une transposition de chiffres. Possevin (*Biblioth. Select.*) cite le nom d'un musicien appelé *Petrus de Canucciis;* il y a lieu de croire que c'est le même que *Canutio* ou *Canuzio*. Le P. Martini l'appelle *Cannutiis*, et il a été copié par Gerbert dans son ancien lexique. Ce nom a été défiguré par MM. Choron et Fayolle en celui de *Canuntiis*.

CAPALTI (FRANÇOIS), né à Fossombrone, dans l'état de l'Église, maître de chapelle de la cathédrale de Narni, a publié un traité du contrepoint sous ce titre : *Il contrappuntista pratico, ossiano dimostrazioni fatte sopra l'esperienza*, Terni, per Antonio Saluzi, 1788, in-8° de 232 pages.

CAPECE (ALEXANDRE), compositeur, né à Rome vers la fin du 16e siècle, nous est connu par une collection qui existait dans la bibliothèque du roi de Portugal, Jean IV. Elle est intitulée : *Sacri concerti d'un vago e nuovo stile a* 2, 3 *et* 4 *voci, op.* 10; et par diverses autres productions dont voici les titres : *Motetti concertati a* 2, 3, 4, 5 *voci*, Venise, 1624; *Motetti a* 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 *voci. Ibid.*, 1613; *Madrigali a quattro, cinque, sei e otto voci*, Venise, 1617; *Magnificat sopra gli tuoni dell' Ecclesia*, Venise, 1616; *Matutine del Natale a* 2, 3, 4, 5, 6, 8 *voci*, Venise, 1623.

CAPELLA (MARTIANUS-MINEUS-FELIX), né à Madaure en Afrique, selon Cassiodore; mais lui-même se nomme *nourrisson d'Élice*, ville de l'Afrique propre. On ignore l'époque précise où il vécut : quelques auteurs la fixent vers l'an 475; d'autres l'ont reculée jusqu'au milieu du 3e siècle. Capella est l'auteur d'une espèce d'Encyclopédie latine, intitulée *Satyricon*, et divisée en neuf livres, dont les deux premiers, qui servent d'introduction aux autres, contiennent une sorte de roman allé-

gorique, intitulé : *Des Noces de la philologie et de Mercure*. Le neuvième livre traite uniquement de la musique ; ce n'est qu'un extrait de l'ouvrage d'Aristide Quintillien, écrit d'un style obscur et barbare. La première édition de cet ouvrage a paru à Vicence en 1499, in-fol. Gerbert (*Neues historisch-biograph. Lexik.*) assure qu'il y en a une édition antérieure, imprimée à Parme en 1494, in-fol. ; mais celle-ci paraît supposée. Une autre, meilleure, a été publiée par Grotius, qui n'avait que quinze ans lorsqu'elle parut. Elle est intitulée : *Martiani Minei Felicis Capellæ, Carthaginiensis, viri proconsularis Satyricon in qua de Nuptiis Philologiæ et Mercurii libri duo, et de septem artibus liberalibus singulares omnes et emendati ac notis sive februis Hug. Grotii illustrati*, Leide, 1599, in-8°. Meibomius a inséré le neuvième livre de Satyricon dans sa collection d'auteurs grecs sur la musique, Amsterdam, 1652, 2 vol. in-4°, et l'a accompagné de notes. Une bonne édition du texte de Martianus Capella a été donnée à Berne, en 1763, in-8° (chez Wagner), par L. Watthard ; on n'y trouve point de notes. Remi d'Auxerre (*Remigius Altisiodorensis*) a donné sur le traité de musique de Capella un commentaire que l'abbé Gerbert a inséré dans sa collection des écrivains ecclésiastiques sur la musique, tom. 1, p. 63-94.

CAPELLI (L'ABBÉ JEAN-MARIE), né à Parme, chanoine de la cathédrale de cette ville, vers la fin du 17e siècle, fut compositeur de la cour de Parme et mourut en 1728. Il a beaucoup écrit pour le théâtre, et a donné à Venise : 1° *Rosalinda*, en 1692 (au théâtre *S.-Agniolo*) ; cet ouvrage fut joué à Rovigo, en 1717, sous le titre de *Ergonia Mascherata*. 2° *Giulio Flavio Crispo*, en 1722, et *Mitridate Re di Ponto*, en 1723. On connaît aussi de lui : *La Griselda*, et *Climène*. Un autre compositeur nommé *Capelli* s'est fait connaître vers la fin du dix-huitième siècle, par quelques opéras parmi lesquels on remarque celui d'*Achille in Sciro*. Il a écrit aussi le 116me psaume a quatre voix, et quelques ariettes et cantates italiennes.

CAPELLO (JEAN-MARIE), compositeur, né à Venise vers la fin du 16e siècle, fut organiste de l'église *delle Gratie* à Brescia ; il a composé treize livres de messes et de psaumes ; le neuvième a paru à Venise, en 1616.

CAPILUPI (GERMINIANI), compositeur italien du 16e siècle, dont Bodenchatz a publié deux motets à huit voix, dans sa collection des *Florilegii Portensis*.

CAPOANI (JEAN-FRANÇOIS), compositeur, né à Bari, vivait en 1750. On trouve quelques-unes de ses compositions dans le premier livre de la collection des auteurs de Bari, publiée par Antiquis, à Venise, en 1585.

CAPOCINI ou CAPOCINO (ALEXANDRE), né dans la province de Spolette, vécut à Rome, vers 1624. Jacobilli cite dans sa *Bibliotheca Umbriæ* un traité *de Musica*, en cinq livres, de cet auteur peu connu.

CAPOLLINI (MICHEL-ANGE), compositeur italien, au commencement du 17e siècle, a fait exécuter à Mantoue un *oratorio* de sa composition, intitulé : *Lamento di Maria Vergine, accompagnato delle Lagrime di santa Maria Maddalena, e di S. Giovanni per la morte di Giesù Christo, rappresentato in Musica in stile recitativo nella chiesa de' Santi Innocenti di Mantua*, 1627.

CAPORALE (. . . . .) violoncelliste, a eu de la renommée en Angleterre, vers le milieu du 18e siècle. Il était né en Italie, mais on ignore en quel lieu et en quel temps précis. Il arriva à Londres, en 1735, s'y fixa, et devint l'artiste en vogue pour son instrument. Il ne possédait pas de grandes connaissances dans la musique, et son jeu laissait désirer plus de brillant et de fermeté dans l'exécution des passages difficiles ; mais il tirait un beau son de son instrument, et il avait du goût et de l'expression. En 1740, il était attaché à l'Opéra-Italien, dirigé par Handel. Il vivait

encore en 1749. Au-delà de cette époque, on ne trouve plus de renseignemens sur lui.

CAPOSELE (LE PÈRE HORACE), frère mineur, né dans le royaume de Naples, a fait imprimer un livre intitulé : *Pratica del canto piano e canto fermo*, Naples, 1625, in-fol. Ce traité du plain-chant est fort rare.

CAPPA (...) fabricant de violons à Saluzzo. Il paraît qu'il y a eu plusieurs luthiers de ce nom, car dans le catalogue des Instrumens d'Albinoni, vendus à Milan, on trouve un violon de Cappa qui portait la date de 1661, et un autre avec celle de 1712. Il est peu vraisemblable que ces deux instrumens soient du même maître.

CAPPELLETTI (...) compositeur italien, né à Bologne, a étudié le contrepoint, sous la direction de l'abbé Mattei. Il a fait représenter au théâtre *Comunale* de sa ville natale, au mois de janvier 1830, un opéra bouffe, qui avait pour titre : *La Contessina*.

CAPPEVAL (CAUX DE). *V.* CAUX.

CAPPONI (GINO-ANGELO), compositeur de l'école romaine, vivait vers le milieu du 17e siècle. Il a fait imprimer en 1650, un recueil de messes et de psaumes à huit voix, avec un *miserere* à neuf. On connaît aussi de lui des psaumes et des litanies à cinq, publiés à Rome, en 1654. M. l'abbé Baini, cite dans ses *Mémoires sur la vie et les ouvrages de Palestrina* (n. 315), une messe sur les notes *ut, re, mi, fa, sol, la*, de Capponi, qui se trouve en manuscrit dans les archives de la chapelle Sixtine. Kircher, qui donne à Capponi la qualité de chevalier (*Musurg.* t. I, p. 611), a rapporté de lui un fragment d'un *Cantabo Domino* à quatre voix de soprano, assez bien écrit.

Un autre compositeur, nommé *Capponi*, a vécu vers la fin du 16e siècle. Il paraît qu'il était au service du duc de Savoie, car il a écrit la musique du *Triomphe de Neptune*, sorte de cantate, pour une fête navale que ce prince donna à *Mille-Fonti*.

CAPPUS (JEAN-BAPTISTE), né à Dijon, vers le commencement du 18e siècle, fut pensionnaire de cette ville pour la musique, et maître ordinaire de l'académie. On a de lui les ouvrages suivans : 1° *Premier livre de pièces de viole et de basse continue*, Paris, Boivin, 1730, in-4° obl.; 2° *Premier recueil d'airs sérieux et à boire*, Paris, 1732, in-4°; 3° *Second recueil, id.*, Paris, 1732, in-4°; 4° *Sémélé, ou la naissance de Bacchus, cantate à voix seule, avec symphonie*, Paris, 1732, in-fol.; 5° *Second livre de pièces de viole*, Paris, 1793, in-4°. Ce musicien a écrit aussi : *Les plaisirs de l'hiver*, divertissement en un acte, représenté devant la reine, au château de Versailles, le 13 novembre 1730. Enfin, Cappus est auteur d'une *Petite méthode de musique*, Paris, 1747, in-4° obl.

CAPRANICA (CÉSAR), professeur de musique à Rome, vers la fin du 16me siècle, a écrit et publié un petit traité de musique sous ce titre : *Brevis et accurata totius musicæ notitia*, Rome, 1591, in-4°. Cet opuscule a été réimprimé à Palerme en 1702, par les soins de Vincenzo Navarra, prêtre bénéficié de la cathédrale, avec quelques corrections de l'éditeur. C'est un ouvrage de peu de valeur.

CAPRANICA (MATTEO), compositeur italien, né à Rome, et peut-être fils du précédent, a écrit plusieurs opéras pour le théâtre *Argentina*, vers 1746. Reichardt a cité un *Salve regina* pour voix de soprano, avec accompagnement d'instrumens à cordes, composé par ce maître.

CAPRANICA (ROSA), cantatrice italienne, élève de Mingotti, était engagée à la cour de Bavière en 1770. Suivant l'abbé Bertini (*Dizzion. stor. crit. degli scrittori di musica*), elle était de la même famille que les précédens. Sa voix était fort belle, et son chant gracieux : elle eut des succès, non seulement à Munich, mais aussi en Italie et particulièrement à Rome.

Elle épousa le violiniste Lops, élève de Tartini, et musicien de la cour de Bavière, et se rendit en Italie avec lui, en 1792. On ignore si elle vit encore.

CAPRICORNUS (SAMUEL). *V.* BOKSHORN.

CAPRON (. . .), habile violiniste et l'un des meilleurs élèves de Gaviniés, débuta au concert spirituel en 1768, publia, en 1769, six sonates pour le violon, op. 1; et l'année suivante six quatuors, op. 2. Capron avait épousé en secret la nièce de Piron, qui, devenu aveugle, feignit de n'en rien savoir; mais il disait quelquefois : *Je rirai bien après ma mort : ma bonne Nanette a le paquet.* En effet lorsqu'on fit l'ouverture du testament qu'il avait fait, on trouva ces mots : *Je laisse à Nanette, femme de Capron, musicien*, etc.

CAPSBERGER. *Voyez* KAPSBERGER.

CAPUANA (MARIO), compositeur et maître de chapelle de la cathédrale de *Noto* en Sicile, vers le milieu du 17ᵉ siècle, a publié un recueil de messes de sa composition, à Venise, en 1650.

CAPUTI (ANTOINE), compositeur italien qui vivait en 1754, s'était fixé en Allemagne, et y a fait représenter un opéra de *Didone abbandonata*. On y connaît aussi un concerto de flûte de sa composition, en manuscrit.

CAPUZZI (ANTOINE), maître de violon à l'institut musical de Bergame, et directeur de l'orchestre de Sainte-Marie-Majeure, naquit à Brescia en 1740, et non à Venise, comme on le dit dans le *Dictionnaire des musiciens* de 1810. Il passa pour un des meilleurs élèves de Tartini, et reçut des leçons de composition de Ferdinand Bertoni à Venise. En 1796 il fit un voyage à Londres, où il composa la musique d'un ballet intitulé : *la Villageoise enlevée, ou les Corsaires;* il vivait encore à Bergame en 1812. On a de lui : Trois œuvres de quintetti, publiés à Venise, deux œuvres de quatuors, publiés à Vienne, et deux concertos de violon. Il a composé la musique de plusieurs opéras et farses italiennes, qui ont eu du succès.

CARACCIOLO (PAUL), compositeur, né à Nicocia, en Sicile, vers le milieu du 17ᵉ siècle, a publié : *Madrigali a cinque, libro* 1ᵒ, Palerme, sans date.

CARADORI-ALLAN (MADAME), connue d'abord sous le nom de mademoiselle de Munck, naquit en 1800 dans la maison palatine à Milan. Son père, le baron de Munck, était Alsacien et ancien colonel au service de France. L'éducation musicale de Mˡˡᵉ de Munck fut entièrement l'ouvrage de sa mère, sans la participation d'aucun secours étranger. La mort du baron de Munck et la situation malheureuse de sa famille, qui en fut la suite, obligèrent sa fille à chercher une ressource dans ses talens. Après avoir parcouru la France et une partie de l'Allemagne, elle passa en Angleterre, où elle prit le nom de *Caradori*, de la famille de sa mère. Elle débuta au théâtre du roi, le 12 janvier 1822, par le rôle du page dans *Les noces de Figaro*, et successivement elle chanta dans *Elisa e Claudio*, *Corradino* et *la Clemenza di Tito*, comme *prima donna*. Sa voix pure et flexible, la justesse de son intonation, et plusieurs autres qualités assurèrent son succès. Mais c'est surtout comme cantatrice de concert qu'elle obtint la faveur publique; elle s'est fait entendre à Brighton, à Oxford, à Bath, à Bristol, à Glocester, etc., et partout elle a reçu des applaudissemens. Madame Caradori a publié plusieurs romances de sa composition à Paris et à Londres. Dans la saison du carnaval, en 1830, elle a chanté avec succès au théâtre de *la Fenice*, à Venise.

CARAFA (MICHEL), né à Naples le 28 novembre 1785, a commencé l'étude de la musique au couvent de *Monte-Oliveto*, à l'âge de huit ans. Son premier maître fut un musicien mantouan nommé Fazzi, habile organiste. Francesco Ruggi, élève de Fenaroli, lui fit faire ensuite des études d'harmonie et d'accompagnement, et plus tard il passa sous la direction de Fenaroli lui-même. Enfin dans un séjour

qu'il fit à Paris, il reçut de M. Cherubini des leçons de contrepoint et de fugue. Quoiqu'il eût écrit dans sa jeunesse, pour des amateurs, un opéra intitulé : *Il Fantasma*, et qu'il eût composé, vers 1802, deux cantates, *Il natale di Giove*, et *Achille e Deidamia*, dans lesquels on trouve le germe du talent, néanmoins, il ne songea d'abord à cultiver la musique que pour se délasser d'autres travaux : il embrassa la carrière des armes. Admis comme officier dans un régiment de hussards de la garde de Murat, il fut ensuite nommé écuyer du roi dans l'expédition contre la Sicile, et chevalier de l'ordre des Deux-Siciles. En 1812, il remplit auprès de Joachim les fonctions d'officier d'ordonnance dans la campagne de Russie, et fut fait chevalier de la Légion-d'Honneur.

Ce ne fut qu'au printemps de l'année 1814 que M. Carafa songea à tirer parti de son talent, et qu'il fit représenter son premier opéra intitulé *Il Vascello l'Occidente*, au théâtre *Del Fondo*. Cet ouvrage qui eut beaucoup de succès a été suivi de *la Gelosia corretta*, au théâtre des Florentins, en 1815, de *Gabriele di Vergi* au théâtre *del Fondô*, le 3 juillet 1816, d'*Ifigenia in Taurida*, à Saint-Charles, en 1817, d'*Adele di Lusignano*, à Milan, dans l'automne de la même année, de *Berenice in Siria*, au théâtre de Saint-Charles, à Naples, dans l'été de 1818, et de l'*Elisabeth in Derbishire*, à Venise, le 26 décembre de la même année. Au carnaval de 1819, M. Carafa a écrit dans la même ville *Il sacrifizio d'Epito*, et l'année suivante il a fait représenter à Milan *gli due Figaro*. En 1821, il a débuté sur la scène française, par l'opéra de *Jeanne d'Arc*, qu'il avait composé pour le théâtre Feydeau : cet ouvrage n'a pas eu le succès qu'aurait dû lui procurer la musique, car il s'y trouvait de belles choses. Après la mise en scène de cet opéra, M. Carafa alla à Rome, où il écrivit *La Capriciosa ed il soldato*, qui eut beaucoup de succès. Il y composa aussi la musique du *Solitaire*, pour le Théâtre Feydeau, de Paris, et celle de *Tamerlano*, qui était destiné au théâtre Saint-Charles de Naples, mais qui n'a pas été représenté. De tous les opéras de M. Carafa, celui qui a obtenu le succès le plus populaire est *le Solitaire*. Il s'y est glissé des négligences dans la partition, mais on y trouve des situations dramatiques bien senties et bien rendues. Après la représentation de cette pièce, qui eut lieu à Paris au mois d'août 1822, M. Carafa retourna à Rome pour y écrire *Eufemio di Messina*, où il y a quelques beaux morceaux, entre autres un duo dont l'effet est dramatique. Cet ouvrage eut une réussite complète. En 1823, le compositeur donna à Vienne *Abufar*, dont les journaux ont vanté le mérite. De retour à Paris, M. Carafa y fit représenter *le Valet de chambre*, dans la même année; en 1823, il donna *l'Auberge supposée*, en 1825, *La Belle au bois dormant*, grand-opéra. Dans l'automne de 1825, il avait aussi écrit *Il sonnanbulo*, à Milan, puis il fit représenter à Venise le *Paria*, au mois de février 1826.

En 1827, il vint se fixer à Paris, dont il ne s'est plus éloigné. Le 19 mai de cette année il fit représenter un opéra en un acte, intitulé *Sangarido*; cet ouvrage n'eut point de succès. Il fut suivi de *La Violette*, opéra en trois actes, dont M. Leborne avait composé quelques morceaux, de *Masaniello*, en trois actes, ouvrage rempli de belles choses et qu'on peut considérer comme le chef-d'œuvre de M. Carafa (joué en 1828), de *Jenny*, en trois actes, qui n'eut qu'un succès incertain, en 1829, de *La Fiancée de Lammermoor*, opéra italien écrit pour Mlle Sontang, d'un ballet en trois actes intitulé *l'Orgie* (à l'Opéra, en 1831), de *La Prison d'Édimbourg*, en 1833, ouvrage qui réussit peu, mais qui méritait un meilleur sort, enfin de *La Grande Duchesse*, opéra en quatre actes, représenté à l'Opéra-Comique.

On a souvent reproché à M. Carafa de remplir ses ouvrages de réminiscences et d'imitations ; il faut avouer qu'il ne choisit pas toujours ses idées comme il pourrait le faire. Il écrit vite et négligemment suivant l'usage des compositeurs italiens ; mais s'il avait voulu prendre plus de soin de ses partitions, on peut juger par les bonnes choses qui s'y trouvent que sa réputation aurait plus d'éclat.

CARAFFE (....). Il y a eu deux frères de ce nom dans la musique du roi et à l'Opéra, vers le milieu du 18me siècle. Ils étaient fils d'un musicien qui était entré à l'Opéra, en 1699, pour y jouer de la viole, et qui était mort au mois de février 1738. Caraffe, connu sous le nom de *Caraffe l'aîné*, était bon musicien. Il entra à l'Opéra en 1728. Son frère beaucoup plus jeune s'est fait connaître par divers ouvrages, entre autres, par de grandes symphonies, au concert spirituel, en 1752.

CARAMELLA (HONORIUS-DOMINIQUE), ecclésiastique à Palerme, naquit en cette ville, le 15 février 1623, et mourut le 10 février 1661. Mongitori (*Bibl. Sic.*, t. 1, p. 291) et Jœcher (*Gelehrt. Lex.*), citent de lui les deux ouvrages suivans, mais n'indiquent pas l'époque, ni le lieu de leur impression : 1° *Pictorum et musicorum elogia ;* 2° *Musica pratica-politica, nella quale s'insegna ai principi christiani il modo di cantare un sol motetto in concerto.* Il est douteux que ce dernier livre soit relatif à la musique.

CARAMUEL DE LOBKOWITZ (JEAN), évêque de Vigevano, naquit à Madrid, le 23 mai 1606. Après avoir fait de brillantes études et acquis de grandes connaissances dans les mathématiques, la littérature et la philosophie, il entra dans l'ordre de Cîteaux, et professa la théologie à Alcala. Appelé ensuite dans les Pays-Bas, il y prit le bonnet de docteur en théologie, et fut successivement ingénieur dans les guerres qui désolaient alors ces provinces, abbé de Dissembourg dans le Palatinat, envoyé du roi d'Espagne à la cour de l'empereur Ferdinand III, et capitaine de moines enrégimentés, au siége de Prague, en 1648. A la paix de Westphalie, il reprit ses travaux apostoliques et fut nommé à l'évêché de Campagna, dans le royaume de Naples, par le pape Alexandre VII, et ensuite à celui de Vigevano, dans le Milanais, où il termina sa carrière, le 8 septembre 1682. Parmi les nombreux ouvrages de Caramuel, on remarque celui-ci : *Arte nueva de Musica inventade anno de* 600 *por S. Gregorio, desconcertada anno da* 1026 *por Guidon Aretino, restituida a su primera perfeccion anno* 1620 *por Fr. Pedro de Urena, reducida a este breve compendio anno* 1644 *por J.-C.*, etc., en Roma, por Fabio de Talco, 1669, in-4°. On trouve l'analyse de ce livre dans le *Giornale de' Letterati d'Italia* (1669, p. 124). Caramuel de Lobkowitz y établit que Saint-Grégoire avait découvert la forme naturelle de la gamme, et que Gui d'Arezzo a gâté ce système naturel en réduisant la gamme à six noms de notes. Il rapporte ensuite que Pierre de Urena a rétabli les choses dans leur ordre normal, en ajoutant la septième syllabe (*ni*) aux six autres, et il fait voir que, par cette addition, la main harmonique et les muances deviennent inutiles. Godefroi Walther dit (*Musik. Lexik.*, art. *Lobkowitz*) qu'une édition antérieure du livre de Caramuel avait été publiée à Vienne (en 1645), et imprimée par Cosmerovio. A ce renseignement, Forkel ajoute (*Algem. Letter. der musik*, p. 270) que cette édition a pour titre : *ut, re, mi, fa, sol, la, Nova musica.* Le savant auteur de l'histoire de la musique ne s'est-il pas trompé dans cette circonstance, et n'a-t-il pas confondu avec l'édition de Vienne de l'ouvrage de Caramuel, le livre de Buttstedt (*voy.* ce nom)? Cela est d'autant plus vraisemblable, que ce titre, *ut, re, mi, fa, sol, la, nova musica,* n'a point de sens, ou du moins qu'il en a un absolument contraire à l'objet du livre, car la nouvelle musique ne consistait pas dans la gamme

des six syllabes, mais celle de *ut, re, mi, fa, sol, la, ni;* tandis que le titre de Buttstedt, *ut, re, mi, fa, sol, la, tota musica,* dit exactement ce qu'il doit dire, puisque l'auteur affirme que toute la musique est renfermée dans la gamme des six syllabes.

On trouve différentes choses relatives à la musique dans le *Cursus Mathematici* de Caramuel, et dans son livre, *Mathesis Audax,* publié à Louvain, en 1642, in-4°.

CARAPELLA (THOMAS), maître de chapelle, né à Naples, vers 1680, a publié des *Canzoni a due voci*, Naples, 1728, in-4°. On a aussi de sa composition des *Duetti da camera* et un *miserere* à quatre voix, qui sont restés en manuscrit. Le P. Martini fait l'éloge du style de ce maître, dans son histoire de la musique (t. II). MM. Choron et Fayolle ont reculé d'un siècle l'époque où Carapella a vécu.

CARAUSAUX ou CARASAUX, poète et musicien, naquit à Arras, vers le milieu du 13e siècle. Il nous reste six chansons notées de sa composition. Les manuscrits de la bibliothèque du roi, n° 65 (fonds de Cangé), et 7222, en contiennent quatre.

CARAVACCIO (JEAN), maître de chapelle de l'église de *Sainte-Marie-Majeure,* à Bergame, au commencement du 17e siècle, a publié un recueil de psaumes de sa composition, à Venise, en 1620.

CARAVAGGIO (JEAN-JACQUES GASTOLDI DE); *V.* GASTOLDI. Gerber a fait, dans son nouveau Lexique des Musiciens, deux articles de *Caravaggio* et de *Gastoldi,* n'ayant pas vu qu'il s'agissait du même compositeur.

CARAVOGLIA (BARBARA), célèbre cantatrice, et prima donna au théâtre de Saint-Charles, à Naples, en 1788.

CARAVOGLIO (MARIA), cantatrice, née à Milan, vers 1788; elle chanta successivement en Italie, en Angleterre et en Allemagne, et fut appelée à Londres, par Chrétien Bach, vers 1778, pour chanter à ses concerts; en 1784, elle était *prima donna* au théâtre de Prague, et en 1792, à celui de Messine. Sa voix était agréable, quoique d'un volume peu considérable, et son chant était pur.

CARBASUS (. . .). On a sous ce nom, qui paraît être supposé, un petit écrit intitulé : *Lettre à M. de....., auteur du Temple du goût sur la mode des instrumens de musique,* Paris, 1739, in-12. On ne sait sur quel fondement Blankenburg attribue (dans sa nouvelle édition de la Théorie des beaux-arts, par Sulzer) cet opuscule à l'abbé Goujet. La liste des écrits de cet abbé, donnée dans l'un des supplémens de Moreri, ne le cite pas. Barbier n'a point donné de renseignemens sur ce pseudonyme dans son dictionnaire. L'écrit dont il s'agit ne peut être l'ouvrage que d'un homme de goût qui connaissait la musique et qui s'en occupait, et l'abbé Goujet n'était certainement pas cet homme-là. On y fait voir que rien n'était plus ridicule que la passion qui s'était emparée de toute la France, sous le règne de Louis XV, pour la vielle et la muzette.

CARBONEL (JOSEPH-NOEL), né à Salon, en Provence, le 12 août 1751, était fils d'un berger. Ayant perdu ses parens en bas âge, il fut recueilli par un particulier qui le fit entrer au collége des Jésuites. Ses études terminées, il fut envoyé à Paris pour y étudier la chirurgie; mais son goût pour la musique lui ayant fait cultiver dès sa plus tendre jeunesse le galoubet, instrument de son pays, il conçut le projet de le perfectionner, et d'en faire son unique ressource. Ayant fait un voyage à Vienne, il y connut Noverre, qui y était alors maître de ballets, et qui depuis le fit entrer à l'Opéra, pour y jouer du galoubet. Floquet, son compatriote, composa pour lui son ouverture du *Seigneur bienfaisant,* qu'il exécutait derrière le rideau. Par un travail assidu, il parvint à donner à l'instrument qu'il avait adopté tout le développement dont il était susceptible, et à jouer dans tous les tons sans changer de corps. Il a publié une *Méthode pour apprendre à jouer du tambourin ou du galoubet, sans*

aucun changement de corps, dans tous les tons, Paris, 1766. Car bonel est aussi l'auteur de l'article *Galoubet* qu'on trouve dans l'Eucyclopédie. Il est mort pensionnaire de l'Opéra, en 1804.

CARBONEL (JOSEPH-FRANÇOIS-NARCISSE), fils du précédent, né à Vienne, en Autriche, le 10 mai 1773, n'avait que cinq ans lorsque ses parens vinrent se fixer à Paris; son père lui enseigna les élémens de la musique, et le fit ensuite admettre au nombre des élèves de l'Opéra, vers 1782. Il joua en cette qualité, dans *Tarare*, le rôle de l'Enfant des Augures. Lors de l'établissement de l'École Royale de chant, en 1783, on l'y admit avec 400 liv. de pension. Il reçut à cette école des leçons de Gobert pour le piano, de Rodolphe et de Gossec pour l'harmonie et la composition; de Piccini, de Langlé et de Guichard pour le chant. Devenu lui-même professeur de chant, il a formé quelques bons élèves, parmi lesquels on remarque Madame Scio, célèbre actrice du théâtre Feydeau. Comme compositeur, M. Carbonel est connu par les ouvrages dont voici les titres : 1° *Six sonates pour le clavecin avec acc. de violon ad libit. liv.*, 1 *et* 2, Paris, Le Duc, 1798; 2° *Pot-pourri sur les airs d'Éliska pour clav. et viol.*; 3° 3 *sonates*, *id.*, Paris, Imbault, 1799; 4° Quelques sonates et morceaux séparés; 5° Cinq recueils de romances.

CARBONELLI (ÉTIENNE), habile violiniste, fut élève de Corelli, à Rome. En 1720, il se rendit en Angleterre sur l'invitation du duc de Rutland, qui le logea dans sa maison. Peu de temps après son arrivée à Londres, il y publia douze solos pour le violon avec basse continue, et les joua souvent en public avec succès. Lors de l'organisation de l'Opéra, il fut placé à la tête de l'orchestre, et devint célèbre par sa brillante exécution. En 1725, il quitta ce théâtre pour passer à celui de Drury-Lane, mais peu de temps après, il s'engagea avec Handel pour les Oratorios. Dans la dernière partie de sa vie, il négligea la musique et se fit marchand de vin. Il est mort en 1772.

CARCANI (JOSEPH), maître de chapelle aux incurables, à Venise, naquit à Crême, en 1703. Lorsque Hasse quitta Venise pour se rendre à Dresde, il proposa Carcani pour lui succéder à l'hôpital des incurables. On conserve encore dans la bibliothèque de cet établissement, les compositions manuscrites de ce musicien. En 1742, on représenta à Venise l'opéra d'*Hameleto*, dont il avait fait la musique. Deux ans auparavant, il avait donné au même théâtre *La concordia del tempo colla fame*.

CARCASSI (MATTEO), né en Italie, vers 1792, s'est livré dès sa jeunesse à l'étude de la guitare, et par des travaux assidus, a acquis sur cet instrument un degré d'habileté fort remarquable. Venu à Paris plusieurs années après Carulli, il a porté plus loin que lui les ressources de son instrument, et s'est fait une réputation brillante qui a été de quelque préjudice à celle du fondateur de l'école moderne de la guitare. De nouveaux effets ont été imaginés par lui, et le mécanisme du doigté lui doit plusieurs perfectionnemens. En 1822, il s'est rendu à Londres, s'y est fait entendre avec succès, et y est retourné dans les années 1823 et 1826. En 1824, il fit un voyage en Allemagne, et donna des concerts dans plusieurs grandes villes. Il retourna dans le même pays en 1827, et n'y fut pas moins bien accueilli que la première fois. Il est en ce moment en Italie. Cet artiste a publié environ 40 œuvres de différens genres pour la guitare; ces ouvrages ont été gravés à Paris, chez Meissonnier, et à Mayence, chez Schott fils. On y distingue un assez bon style, et des traits qui ne sont pas communs. Ils consistent en sonatines, rondeaux détachés, pièces d'études, divertissemens, caprices, fantaisies et airs variés.

CARDAN (JÉROME), médecin, géomètre et astrologue, naquit à Pavie, en 1501. Il fut élevé dans la maison de son père, qui

demeurait à Milan, mais à l'âge de vingt ans, il se rendit à Pavie pour y terminer ses études; deux ans après il y expliqua Euclide. A trente-trois ans, il professa les mathématiques, puis la médecine à Milan; ensuite il enseigna quelque temps à Bologne, et enfin il alla terminer sa carrière à Rome, vers 1576, à l'âge de soixante-quinze ans. On a dit qu'il se laissa mourir de faim, pour ne pas survivre à la honte des fausses prédictions qu'il avait faites sur quelques hommes célèbres de son temps. C'était un homme superstitieux et plein de confiance dans les rêves de l'astrologie judiciaire. Les vices de Cardan lui firent de nombreux ennemis pendant sa vie, et lui-même n'a pas peu contribué à la mauvaise réputation qu'il a laissée après lui, par le portrait affreux qu'il a fait de ses mœurs et de son caractère dans son ouvrage intitulé: *De vitâ propriâ,* Paris, 1643, in-8°. On a de cet auteur un livre intitulé : *Opus novum de proportionibus numerorum, motuum, ponderum, sonorum*, Bâle, 1570, in-fol., réimprimé dans la collection de ses œuvres, publiée par Ch. Spon, sous le titre de *Hieronymi Cardani opera,* Lyon, 1663, 10 vol. in-fol. On trouve aussi dans cette collection un traité *de musica* en 9 chapitres (t. X, p. 105-116), et un petit ouvrage intitulé : *Præcepta canendi.*

CARDENA (PIERRE-LÉON), compositeur dramatique, né à Palerme, dans les premières années du 18e siècle, a fait représenter au théâtre de Saint-Samuel, à Venise, un opéra sous le titre de *Creusa*, en 1739.

CARDON (LOUIS), habile harpiste, d'origine italienne, était petit-fils de Jean-Baptiste Cardoni, pensionnaire de la musique du roi, et neveu de F. Cardon, violoncelliste de l'Opéra. Il naquit à Paris, en 1747, et se livra de bonne heure à l'étude de la musique. Son *Art de jouer de la harpe*, l'un des plus anciens ouvrages méthodiques de ce genre, fut publié à Paris, en 1785. A l'aurore de la révolution française, cet artiste quitta Paris et se rendit en Russie, où il est mort en 1805. Ses principaux ouvrages sont : 1° Quatre sonates pour la harpe, œuv. 1, Paris; 2° Pièces pour la harpe, etc., œuvre 2°; 3° Trois duos pour deux harpes, op. 3; 4° Recueil d'airs choisis, op. 4; 5° Trois ariettes d'opéras, arr. pour deux harpes, op. 5; 6° Quatre sonates pour harpe et violon, Paris, 1780, op. 6; 7° Quatre *id.*, op. 7; 8° Quatre *id.*, op. 9; 9° Deux concerts pour harpe, deux violons, deux hauthois, deux cors, alto et basse, op. 10; 11° Quatre sonates pour harpe et violon, op. 12; 12° *L'art de jouer de la harpe démontré dans ses principes, suivi de deux sonates,* op. 13; 13° Quatre sonates pour harpe et violon, op. 14; 14° Deux sinfonies concertantes pour harpe, violon et basse, op. 15; 15° Quatre sonates pour harpe et violon, op. 16; 16° Quatre *id.*, op. 17; 17° Deux sinfonies concertantes pour harpe, deux violons et basse, op. 18; 18° Recueil d'airs variés, op. 19; 19° Quatuors pour harpe, violon, alto et basse, op. 20; 20° concerto pour harpe, deux violons, alto et basse, op. 21; 21° Quatre sonates pour harpe et violon, op. 22.

CARDON (PIERRE), frère du précédent, né à Paris, en 1751, fut élève de Richer pour le chant, et de son oncle pour le violoncelle. En 1788, il était chanteur de la chapelle du roi, à Versailles; il vivait encore en 1811, et donnait des leçons de chant et de violoncelle. Il a publié à Paris : *Rudimens de la musique, ou principes de cet art mis à la portée de tout le monde, par demandes et par réponses*, in-fol. Un troisième frère de Cardon fut un violiniste distingué.

CARDONNE (PHILIBERT), né à Versailles, en 1731, entra fort jeune dans les Pages de la musique du roi, et eut pour maître, Colin de Blamont. A l'âge de quatorze ans, et lorsqu'il était encore page, il fit exécuter à la cour, le 4 et le 7 février 1745, un motet à grand chœur de sa composition. En 1748, il fit entendre aussi,

dans la chapelle du roi, le psaume *Super flumina Babylonis*. C'était le cinquième motet qu'il avait composé, quoiqu'il n'eût pas encore dix-huit ans. Depuis lors, il entra comme musicien ordinaire dans la chapelle du roi, et eut les titres d'officier de la chambre de Madame, et de maître de violon de Monsieur (depuis lors Louis XVIII). En 1777 il obtint la survivance de Berton, comme maître de la musique du roi, mais la révolution française ne lui permit pas de jouir par la suite des avantages de cette survivance. En 1752, Cardonne écrivit la musique de la pastorale d'*Amarillis*, qui fut exécutée au concert de la reine, pendant le voyage de Compiègne, le 17 juillet 1752. Son opéra d'*Omphale*, représenté à l'Académie Royale de musique, le 2 mai 1769, n'eut point de succès. En 1773, il a remis en musique l'entrée des *Amours déguisés*, sous le titre d'*Ovide et Julie*, pour les fragmens qui furent représentés au mois de juillet.

CARDOSO (MANUEL), chapelain du roi Jean III, né à Lisbonne, vers le milieu du 16e siècle, a fait imprimer un ouvrage de sa composition, sous ce titre : *Passionarium juxta Capellæ Regiæ Lusitanæ consuetudinem accentus rationum integre observans*, Leira, 1575, in-fol.

CARDOSO (FRANÇOIS-EMMANUEL), carme portugais, naquit à Beja, dans la province d'Alentejo, vers la fin du 16e siècle. Il a publié : 1° *Missæ, 5 vocibus concert.*, Lisbonne, 1613; 2° *Missæ, sex vocibus concert.*, Lisbonne, 1625; 3° *Magnificat, sex vocibus concert.*, Lisbonne, 1626, in-fol.; 4° *Missæ de B. Virgine, quaternis et sex vocibus, Lib.* 3, ibid., 1646, in-fol.; 5° *Livro que comprehende tudo quante se canta na Semana santa*, ibid., in-fol. Plusieurs autres ouvrages de ce musicien se trouvent en manuscrit dans la bibliothèque du roi de Portugal.

CARDUCCI (JEAN-JACQUES), compositeur, né à Bari, dans le royaume de Naples, vers le milieu du 16e siècle. On trouve quelques pièces de sa composition, dans la collection intitulée : *Il primo Libro a due voci di diversi autori di Bari*, Venise, 1585.

CARELIO (ANTOINE), violiniste, né à Messine, en Sicile, a publié des sonates en trois parties, de sa composition, Amsterdam, 1710, in-fol.

CARESANA (CHRISTOPHE), organiste de la chapelle royale de Naples, naquit à Tarente, en 1669. Il s'est fait une réputation de compositeur habile par ses solféges en duos, divisés en deux livres, et publiés à Naples, en 1680, sous le titre de *Solfeggi a più voci sul canto fermo*. Ils sont suivis d'exercices à trois voix sur les intervalles de l'échelle, qui sont incontestablement ce qu'on a fait de mieux en ce genre. M. Choron a publié à Paris, en 1808, une deuxième édition de ces excellens exercices.

CARESTINI (JEAN), surnommé *Cusanino*, parce que la famille des Cusani de Milan l'avait pris sous sa protection dès l'âge de douze ans, naquit à Monte-Filatrano, dans la marche d'Ancône, et brilla, pendant près de quarante ans, sur la scène, comme un des meilleurs chanteurs qui fussent connus de son temps. Sa première apparition en public eut lieu à Rome, en 1721, dans la *Griselda*, de Buononcini; en 1723 il chanta à Prague, au couronnement de l'empereur Charles VI; l'année suivante il était à Mantoue, et en 1725 il chanta pour la première fois à Venise dans le *Seleuco* de Zuccari. En 1728 il retourna à Rome et y resta jusqu'en 1730. Les principaux ouvrages dans lesquels il chanta furent l'*Alessandro nell' Indie* de Vinci et l'*Artaserse* du même auteur. Senesino ayant quitté l'Angleterre en 1733, Carestini fut appelé pour lui succéder. De là il alla à Parme; en 1754 il était à Berlin, l'année suivante il fut engagé pour Saint-Pétersbourg, et il y resta jusqu'en 1758; ce fut alors qu'il quitta le théâtre pour goûter le repos dans sa patrie, mais il mourut peu de temps après. Hasse, Handel et d'autres grands maîtres avaient la

plus haute estime pour ce célèbre chanteur. Quantz, en parlant de lui, s'exprime ainsi : « Il avait une des plus belles et des plus « fortes voix de contralto, et montait du « *re* (à la clef de *fa*) jusqu'au *sol* (au- « dessus de la portée, à la clef de *sol*). Il « était en outre extrêmement exercé dans « les passages, qu'il exécutait de poitrine « conformément aux principes de l'école « de Bernacchi et à la manière de Farinelli, « il était très hardi, et souvent très heu- « reux dans les traits. » Carestini joignait à ces avantages celui d'être fort bon acteur et d'avoir un extérieur agréable.

CAREY (HENRI), fils naturel de Georges Saville, marquis d'Halifax, fut à la fois poète et musicien, mais ne s'éleva pas au-dessus du médiocre dans ces deux genres. Ses maîtres de musique furent Linnant, Roseingrave, et Geminiani ; mais toute l'habileté de ces maîtres ne put développer en lui beaucoup de talent, quoiqu'il fût doué de la faculté d'imaginer des chants heureux. Ce qu'il a fait de mieux est le chant national *God save the King* qu'on a, sans aucun fondement, attribué à Handel, et qui selon quelques écrivains modernes, mal informés, serait de Lulli. On lui doit aussi la charmante ballade *Sally in our Alley*, devenue populaire. On a cru long-temps que le premier de ces chants avait été composé par Handel, mais une lettre du docteur Harrington de Bath, insérée dans le *Monthly Magazine*, vol. XI, page 386, a prouvé qu'il est l'ouvrage de Carey. En 1782, il publia six cantates dont il avait fait les paroles et la musique. Il a composé aussi les airs de plusieurs comédies de son temps, entre autres ceux du *Mari provoqué* (Provoked husband), de *The Contrivances*, et de quelques farces représentées au théâtre de *Goodman fields*. En 1740, Carey réunit en collection toutes les ballades et les chansons qu'il avait composées, et les publia sous ce titre : *The musical century, in one hundred english ballads on various subjects and occasions*, Londres, in-4°. Carey était homme de plaisir, dissipateur, et les secours de ses amis furent toujours insuffisans pour le préserver des embarras pécuniaires dans lesquels il se jetait sans cesse. Ses folies finirent par le mettre dans une position si déplorable qu'il se tua de désespoir, le 4 octobre 1743.

CARIBALDI (JOACHIM), né à Rome en 1743, fut le meilleur bouffe chantant de son temps. Lorsque Devismes fit revenir les bouffons à Paris, en 1778, Caribaldi fut compris dans la composition de la troupe. Voici ce qu'en dit La Borde (*Essai sur la musique*, tom. 3, pag. 319). « Il « met dans ses rôles toute l'expression « qu'une musique parfaitement rendue « peut leur procurer ; une voix naturelle, « douce, extrêmement souple ; une exécu- « tion variée et pleine d'agrémens, l'art « de déclamer parfaitement et de pronon- « cer supérieurement : voilà ce qui distin- « gue particulièrement Caribaldi, et l'a fait « accueillir avec transport sur le théâtre « de Paris, quoique les Français ne soient « pas encore au point de connaître tout « son mérite. »

CARIO (JEAN-HENRI), musicien du conseil et veilleur de la tour de l'église Sainte-Catherine, à Hambourg, naquit en 1736 à Eckernforde, dans le Holstein. A l'âge de quatre ans il fut conduit à Hambourg, où il passa successivement sous la direction de trois maîtres célèbres, Telemann, Charles-Philippe-Emmanuel Bach, et Schwenke. Le dernier lui enseigna à jouer de la trompette, et Cario acquit sur cet instrument une habileté si grande, qu'on peut le considérer comme un des artistes les plus extraordinaires qu'il y ait eu pour cet instrument. Tous les sons qu'il en tirait étaient égaux en pureté, en force ou en douceur. Son agilité, sa précision dans les traits étaient incomparables. Il avait inventé une sorte de trompette à clefs avec laquelle il jouait dans tous les tons. Il se créait lui-même des difficultés inouies sur la trompette, pour avoir le plaisir de les vaincre.

Ainsi, Gerber rapporte (*Neues Lexik. der Tonk.*) qu'on l'entendit un jour exécuter un grand prélude en *mi* bémol mineur. Sans doute il se servait de la main pour former quelques demi-tons, mais son mérite n'en est pas moins grand s'il a pu donner aux notes presque bouchées une force qui approchait des sons ouverts. Cario vivait encore en 1800, et quoiqu'il fût âgé de soixante-quatre ans, il n'avait rien perdu de son talent.

Son fils, Jean-Pierre-Henri, organiste de l'église Anglicane, à Hambourg, s'est fait connaître par une marche pour le piano, publiée chez Cranz, dans la même ville, par des variations sur une chanson de l'*Egmont*, de Goëthe, composée par Reichardt (chez Boehme, à Hambourg), et par quelques autres petites pièces.

CARISSIMI (JACQUES), compositeur célèbre, naquit à Padoue vers 1582. On ignore le nom du maître qui le dirigea dans ses études : quel qu'il soit, il est vraisemblable que Carissimi ne dut guère qu'à lui seul le talent qu'il acquit dans son art, car on remarque dans ses ouvrages plus d'invention que de savoir dans l'ancien style des écoles d'Italie. Il n'a été recueilli que peu de renseignemens sur la vie de ce grand artiste : peut-être en trouverait-on davantage dans les notices sur les maîtres de l'école romaine, par Octave Pitoni; mais ces notices, restées en manuscrit dans la bibliothèque du Vatican, sont cachées à tous les yeux. M. l'abbé Baini seul en a eu communication, mais il n'a dit sur Carissimi que quelques mots, à propos d'une messe à douze voix. Le silence que gardent tous les écrivains sur les événemens de la carrière de cet homme célèbre, ne permet pas de vérifier l'assertion de Le Cerf de la Vieville de Fresneuse, qui prétend (*Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, 3me partie, p. 202, Bruxelles, 1706, in-12) que Carissimi *s'était long-temps formé en faisant chanter ses pièces aux Théatins de Paris.* Il est difficile d'ajouter foi à ces paroles, car on ne voit point à quelle époque le compositeur aurait pu venir en France, y devenir maître de musique des Théatins de Paris, et y faire chanter *long-temps* ses ouvrages. Avant Mazarin, on ne connaît guère de musicien italien qui soit venu en France, si ce n'est Baltazarini; or, Kircher, qui a fait imprimer sa Musurgie, à Rome en 1649, et qui était l'ami de Carissimi, dit que celui-ci était depuis long-temps maître de chapelle de l'église Saint-Apollinaire du collége allemand à Rome [1]. On ne comprend pas d'ailleurs comment Carissimi se serait formé le goût à Paris, où il était fort mauvais au dix-septième siècle. Il est donc vraisemblable que de Fresneuse n'a avancé ce fait singulier que dans l'intérêt de la mauvaise cause qu'il défendait de la suprématie des musiciens français sur les italiens.

Gerber (*Historisch-Biographisches Lexik. der Tonkünstler*), et d'après lui les auteurs du Dictionnaire des Musiciens (Paris, 1810), ont dit que Carissimi fut maître de la chapelle pontificale; c'est une erreur que j'ai copiée dans la *Revue musicale* (t. IV, p. 419). Le fait n'a aucun fondement, et l'on ne voit pas que cet artiste ait rempli d'autres fonctions que celles de maître de chapelle de l'église Saint-Apollinaire. D'après les renseignemens recueillis par Mattheson, il vivait encore en 1672, et était alors âgé d'environ 90 ans.

Parmi les compositeurs italiens du dix-septième siècle, Carissimi est un de ceux qui ont le plus contribué au perfectionnement du récitatif, mis en vogue depuis peu de temps par Jules Caccini, Peri et Monteverde. Il avait de l'affection pour cette partie de la musique; c'est à lui que

[1] Jacobus Carissimus excellentissimus, et celebris famæ symphoneta, ecclesiæ Sancti Apollinaris collegii Germanici multorum annorum spatio musicæ præfectus dignissimus, etc. (Musurg., t. I, p. 603).

Kircher dut les renseignemens dont il avait besoin pour traiter du récitatif dans sa Musurgie. S'il ne fut pas l'inventeur de la cantate proprement dite, on peut du moins le considérer comme un des maîtres qui contribuèrent le plus efficacement à en perfectionner les formes, et qui, par la beauté de leurs ouvrages en ce genre, les firent substituer aux madrigaux, dont le système ne se trouvait plus en harmonie avec le style pathétique et dramatique que l'invention de l'Opéra avait mis à la mode. Le chant de Carissimi a de la grâce; on y remarque surtout une expression vraie et spirituelle, soutenue par une harmonie qui, sans être aussi savante que celle des maîtres de l'ancienne école romaine, est cependant très pure. Sa musique est, de toute évidence, le type de la musique moderne. Perfectionnée par ses élèves Bassani, Cesti, Bononcini, et surtout par Alexandre Scarlatti, sa manière a conduit par degrés au style de la musique du dix-huitième siècle. Aussi fécond qu'original, Carissimi a écrit un nombre considérable de messes, de motets, de cantates et d'oratorios; mais on n'a imprimé qu'une faible partie de ses ouvrages; de là leur excessive rareté. J'ai recueilli sur ces productions les renseignemens qu'on va lire :

1° La bibliothèque de M. l'abbé Santini, de Rome, renferme deux recueils de motets à deux, trois et quatre voix composés par Carissimi, et publiés à Rome, en 1664 et 1667; 2° *Missæ 5 et 9 vocum cum selectis quibusdam cantionibus*, Cologne, 1663 et 1666, in fol. 3° Sous le numéro 233 du catalogue de la musique du docteur Burney, on trouve un volume manuscrit qui contenait des messes de Carissimi en partition; 4° *Lauda Sion,* à huit voix, en manuscrit (bibliothèque de M. l'abbé Santini); 5° *Nisi dominus*, à huit voix, (*Idem*); 6° Messe à douze voix sur la chanson de *l'homme armé*. Cette messe, qui est vraisemblablement la dernière qu'on a écrite sur cette mélodie, existe en Mss. dans les archives de la chapelle pontificale à Rome (*Voyez* les Mém. sur la vie et les ouvrages de Pierluigi de Palestrina, par M. l'abbé Baini, t. I, n° 431). La bibliothèque royale de Paris possède en manuscrit plusieurs oratorios de Carissimi, dont les titres suivent : 7° *Histoire de Job,* à trois voix et basse continue; 8° *La plainte des Damnés*, à trois voix, deux violons et orgue : cette pièce a eu une grande célébrité; 9° *Ézéchias*, à quatre voix, deux violons et orgue; 10° *Balthazar,* à cinq voix, deux violons et orgue; 11° *David et Jonathas*, à cinq voix, deux violons et orgue; 12° *Abraham et Isaac,* à cinq voix et orgue; 13° *Jephté*, à six et sept voix. Cet ouvrage passe pour le chef-d'œuvre de Carissimi. Kircher a publié un fragment du chœur *Plorate filii Israël*, de cet oratorio, comme un modèle d'expression douloureuse (V. *Musurg*, t. I, p. 604 et seq.); ce morceau est en effet fort beau; 14° *Le Jugement dernier*, à trois chœurs, deux violons et orgue; 15° *Le mauvais riche*, à deux chœurs, deux violons et basse; 16° *Jonas*, à deux chœurs, deux violons, et basse. Je ne cite point ici l'oratorio de *Salomon*, que Le Cerf de la Vieville de Fresneuse et quelques autres auteurs ont attribué à Carissimi, et qui est de Cesti. La bibliothèque du conservatoire royal de musique de Paris possède en deux volumes in-folio manuscrits beaucoup de motets et de cantates de Carissimi. On trouve aussi dans ces volumes quelques pièces comiques où ce compositeur a mis beaucoup d'esprit. Ces pièces sont : 17° *Les Cyclopes*, à trois voix; 18° *Testament d'un âne*, plaisanterie à deux voix; 19° *Plaisanterie sur l'Introït de la messe des morts*, canon à deux voix; 20° *Plaisanterie sur la barbe*, à trois voix. Parmi ces pièces, on trouve la déclinaison du pronom latin *hic, hæc, hoc*, à quatre voix; M. Choron l'a fait graver sous le nom de Carissini, mais il est de Dominique Mazzocchi, et c'est sous le nom de ce dernier qu'il a été imprimé en

4*

1643 ; 21° Vingt-deux cantates de Carissimi, pour voix seule avec basse continue, ont été gravées à Londres au commencement du dix-huitième siècle, d'après un manuscrit original qui a passé ensuite entre les mains de Burney, et qui n'a été vendu après sa mort que pour la modique somme de 1 livre 2 schellings (environ 27 francs 50 centimes), tandis que d'autres objets de peu de valeur ont été portés à des prix escessifs. Il paraît que Burney n'avait fait l'acquisition de ce manuscrit qu'après la publication du quatrième volume de son Histoire de la musique, car les fragmens des cantates qu'il y a publiés ont été tirés d'un manuscrit de l'église du Christ à Oxford. On trouve ces fragmens avec une analyse de leurs beautés, pag. 143-150 du même volume. Hawkins a aussi publié dans son Histoire générale de la musique (tom. IV, pag. 489) un petit duo de Carissimi. Quelques motets de ce compositeur ont été insérés dans la collection publiée à Bamberg, en 1665, par le P. Spiridione, sous le titre de *Musica Romana*. Dans la collection des *Airs sérieux et à boire*, imprimée par Ballard, on trouve quelques morceaux de Carissimi sur lesquels on a parodié des paroles françaises. Stevens a aussi placé quelques motets du même auteur dans son recueil intitulé *Sacred music*, et en dernier lieu, le docteur Crotch a placé des morceaux de ce maître dans ses *Selections of music*. Le docteur Aldrich avait rassemblé une collection presque complète des œuvres de Carissimi ; elle est maintenant dans la bibliothèque du collége du Christ, à Oxford. Plusieurs volumes, qui contiennent un grand nombre de pièces de ce compositeur se trouvent au Musée Britannique, sous les numéros 1265, 1272 et 1501.

Forkel (*Allgem. Litter. der Musik*) et Gerber (*Neues Hist. Biog. Lexik. der Tonkunstler*) indiquent une traduction allemande d'un petit traité de l'art du chant composé par Carissimi. Cette traduction a pour titre : *Ars cantandi, dass ist richtiger und Ausführlicher Weg, die Jugend aus dem rechten Grund in der Singkunst zu unterrichten. Aus den italiænischen ins deutsch übersetz von einem musikfreund*. Augsbourg, 1696, in-4°. Cette édition est la troisième : on ignore les dates des deux premières. Il y en a une de 1708 : la sixième est de 1731, et la dernière de 1753. Elles sont toutes imprimées à Augsbourg. Il ne paraît pas que l'original italien d'après lequel cette traduction a été faite, a été imprimé. Vraisemblablement quelque copie fournie par un élève de Carissimi a servi de texte.

CARL (BERTHE), née à Berlin en 1802, fut élevée au couvent de Sainte-Louise, institution de charité pour les enfans pauvres et les orphelins. Quelques amateurs de musique qui avaient remarqué sa bonne qualité de voix, la recommandèrent à l'attention du comte de Bruhl, qui lui fit faire des études de chant sous la direction de la cantatrice madame Schmalz. Cependant mademoiselle Carl resta plusieurs années au théâtre royal de Berlin, sans faire de remarquables progrès. Renvoyée de ce théâtre, elle alla chercher un engagement à Francfort-sur-le-Mein ; là, un riche négociant devint son protecteur et lui fournit les moyens d'aller en Italie achever son éducation. Elle se rendit à Milan, y prit des leçons de chant de Banderali et de quelques autres maîtres. Depuis ce temps, elle a chanté avec succès sur plusieurs théâtres italiens, s'est rendue ensuite en Espagne, s'est fait entendre avec succès à Cadix, à Madrid, puis à Londres, Paris, Bruxelles, etc. En 1833, elle est retourné à Berlin, précédée d'une grande renommée qui exagérait un peu son mérite. Elle y a donné avec succès quelques représentations où elle a chanté les rôles de *Desdemona*, *Sémiramis*, *Donna Anna*, etc. ; elle n'a point eu depuis lors d'engagement fixe.

CARLANI (CHARLES), né à Bologne en 1738, fut élève d'Antoine Bernacchi, et

devint l'un des plus célèbres ténors de l'Italie. Il brillait encore en 1780.

CARLETON (RICHARD), bachelier en musique de l'université d'Oxford, né dans la seconde moitié du seizième siècle, a publié à Londres, en 1602, un œuvre de madrigaux à cinq voix. On trouve aussi quelques-unes de ses pièces dans la collection intitulée *Le triomphe d'Oriane.*

CARLETTI (MATHIEU CÉSAR), compositeur du seizième siècle dont on trouve des chansons à huit voix dans les collections publiées à Anvers par P. Phalèse, particulièrement dans le recueil qui a pour titre : *Canzonette a la romana da diversi eccellentissimi musici a sei e otto voci*, Anvers, 1606, in-4° oblong.

CARLI RUBBI (JEAN-RENAUD), comte, naquit à Capo-d'Istria, au mois d'avril 1720. Ses études se tournèrent vers la physique et les sciences exactes; à l'âge de vingt-quatre ans il obtint une chaire d'astronomie qui venait d'être créée par le sénat de Venise. Après avoir passé sa vie dans des travaux scientifiques et des alternatives de bonne et de mauvaise fortune, il mourut à Milan, président émérite du conseil de commerce et d'économie publique, le 22 février 1795. Le comte Carli s'est rendu célèbre par son *Traité des monnaies*, qui a eu de nombreuses éditions. Dans la collection de ses œuvres, publiée à Milan, 1784 à 1790, 15 vol. in-8°, on trouve : *Osservazioni sulla musica antica e moderna*, tome XIV, pag. 329-450. Il y agite la question *Si les anciens ont connu le contrepoint.*

CARLIER ou CHARLIER (ÉGIDE), en latin *Carlerius*, docteur en théologie, doyen de l'église cathédrale de Cambrai, dans la deuxième moitié du quinzième siècle, fut envoyé comme assesseur au concile de Bâle. Il mourut à Paris en 1472. On trouve parmi les manuscrits de la bibliothèque royale de Paris (n° 7212 A in-fol.) un ouvrage dont il est auteur, et qui a pour titre : *Tractatus de laude et utilitate musicæ.* C'est un livre de peu de valeur. Il est dédié au pape Clément V. On en trouve une copie manuscrite dans la bibliothèque de l'université de Gand.

CARLO (JÉROME), musicien né à Reggio, dans la première moitié du seizième siècle, s'est fait connaître par la publication d'une collection de motets à cinq voix, de divers auteurs célèbres, tels que Thomas Crequillon, Clément *non papa*, Jachet de Mantoue et Hippolyte Ciera. Cette collection qui a pour titre : *Motetti del Labirinto*, est divisée en deux parties. La première qui contient trente-et-un motets, a paru à Venise, chez Jérome Scoto, en 1554, in-4° obl. La seconde, renfermant trente-cinq pièces, a été publiée l'année suivante.

CARLOS (JEAN), médecin espagnol, vivait à Lerida au commencement du dix-septième siècle, et y a fait imprimer en 1626 : *La guitara española de cinque ordenes* (la guitare espagnole accordée de cinq manières).

CARLSTADT (JEAN), né à Vanern, village de la Thuringe, vers la fin du seizième siècle, s'est fait connaître comme compositeur par la publication d'un ouvrage intitulé : *Gestliche und weltliche Lieder mit* 3, 4 *und* 5 *Stimmen* (chansons spirituelles et mondaines, à 3, 4 et 5 voix). Erfurt, 1609, in-4°.

CARNEIRO (FR. MANUEL), carme, excellent organiste; naquit à Lisbonne, vers le milieu du dix-septième siècle, et mourut en 1695. Machado (*Bibl. Lusit.* tom. III, pag. 214) cite de lui les ouvrages suivans, qui sont restés en manuscrit : 1° *Responsorios e liçoens das matinas de Sabbado Santo, a 2 coros*; 2° *Responsorios das matinas de Paschoa, a 2 coros*; 3° *Missa de defuntos, etc.; a 2 coros*; 4° *Psalmos, motetes e vilhancicos a diversas vozes.*

CARNICER (RAIMOND), compositeur espagnol, directeur de musique actuel de l'Opéra de Madrid, est né, dit-on, dans l'Estramadure, et après avoir appris les premiers principes de la musique dans un

couvent, a reçu des leçons de composition de Doyagué, chanoine de l'église cathédrale de Salamanque, et maître de chapelle de cette cathédrale. Doué d'un génie original et de beaucoup de facilité, Carnicer a appliqué ses facultés à la musique de théâtre, ce qui était presque sans exemple chez les musiciens espagnols. Son style est vigoureux, plein de traits saillans, mais inégal et un peu trop fortement empreint du caractère rhythmique de la musique espagnole. Au reste, je ne prétends pas donner à ce jugement plus de poids qu'il n'en mérite, car je ne connais de Carnicer que cinq ou six morceaux de son opéra *Elena y Constantino,* et des airs détachés. Cet opéra a obtenu un brillant succès à Madrid. *Adèle de Lusinedno* n'a pas été moins bien accueilli par le public. Quelques autres ouvrages dramatiques du même compositeur ont précédé ceux-là, ou les ont suivis; j'en ignore les titres. En 1828, l'administration de l'Opéra de Madrid ayant été changée, les nouveaux entrepreneurs donnèrent à M. Carnicer l'emploi de directeur de musique, précédemment occupé par Mercadante; depuis lors, il est resté en possession de cette place.

CARNOLI (ÉLISABETH), cantatrice, naquit en 1772 à Manheim, où elle prit des leçons de la célèbre madame Wendeling. A l'âge de 12 ans, en 1784, elle commença à voyager dans toute l'Allemagne, et excita partout l'admiration par la beauté de sa voix et la pureté de son chant. La princesse Palatine, qui en fut charmée, l'attacha à son service en qualité de femme de chambre. Elle touchait encore les émolumens de cet emploi en 1811. En 1807 elle épousa à Manheim Eisemmenger, musicien de la cour du grand-duc de Bade.

CAROLI (ANGELO), compositeur né à Bologne vers le commencement du dix-huitième siècle, a donné en 1728 un opéra intitulé *Amor nato tra l'Ombre,* et quelques années après une sérénade qui a été vantée. On connaît aussi de lui *Messa a 4 voci con stromenti,* Bologne, 1766, et un *Credo* à quatre voix avec orchestre, en manuscrit.

CARON (FIRMIN), célèbre compositeur et contrapuntiste du quinzième siècle, est au nombre des artistes qui ont le plus contribué aux progrès de la musique à cette époque. Sa patrie n'est pas exactement connue; Tinctor, qui en parle en plusieurs endroits de son *Proportionale* et en d'autres ouvrages, ne fournit aucun renseignement à cet égard; Hermann Finck se borne à le nommer, dans sa *Practica musica.* Cependant, on croit qu'il était né en France, où il y a plusieurs familles de son nom, mais on est réduit à des conjectures sur ce sujet. D'ailleurs, il y a eu aussi une famille du nom de *Caron* dans les Pays-Bas; car dans le registre n° 4 des chartes du Brabant, on trouve (fol. 106) une commission de garde et concierge de l'hôtel du duc de Brabant, accordée à Jean Caron, sous la date de 1470. Peut-être ce Jean Caron était-il parent du célèbre musicien. Quoi qu'il en soit, il est certain que celui-ci fut contemporain de Domart ou Domarto, de Busnois, de Faugues, de Regis, d'Ockeghem, d'Obrecht, de Cousin, de Courbet, de Puylois et de beaucoup d'autres artistes distingués qui brillèrent dans le milieu du quinzième siècle. Par un passage du *Proportionale* de Tinctoris, on voit aussi qu'il eut pour maître de musique Égide Binchois ou Guillaume Dufay, et conséquemment qu'il a dû naître au plus tard vers 1420. On avait cru qu'il ne restait plus rien des œuvres de ce vieux maître, mais M. l'abbé Baini nous a appris, dans ses mémoires sur la vie et les ouvrages de Pierluigi de Palestrina, que plusieurs messes de Firmin Caron se trouvent dans un volume manuscrit des archives de la chapelle Pontificale, sous le n° 14. Parmi ces messes, il y en a une sur la chanson de *l'Homme armé.* Un manuscrit qui est en la possession de M. Guilbert de Pixérécourt, littérateur français (*Voyez* l'article *Busnois*) renferme aussi plusieurs chan-

sons et motets de Caron, que l'auteur de cette Biographie a traduits en notation moderne et mis en partition. On trouve dans ces morceaux des traces d'élégance dans le mouvement des parties : sous ce rapport, Caron est supérieur à Ockeghem et à Busnois.

CAROSO (MARC FABRICE), né à Sarmoneta en Italie, vers le milieu du seizième siècle, est auteur d'un livre intitulé : *Il Ballerino, diviso in due Trattati con intavolatura di Liuto, e il soprano della musica nella soneta di ciascun Ballo*, Venise, 1581. Cet ouvrage est intéressant pour l'histoire de la musique, parce qu'il contient les airs de danse du seizième siècle.

CARPANI (JEAN-ANTOINE), compositeur Vénitien, vécut vers le milieu du dix-septième siècle. Il s'est fait connaître par une collection de motets fort bien faits, qu'il a publiés sous ce titre : *Motetti a quattro voci, canto, alto, tenore, basso, col rivolto alla duodecima del basso in canto*. Rome, 1664.

CARPANI (GAETANO), maître de chapelle de l'église *del Gesù* et des autres églises des Jésuites, à Rome, vécut vers le milieu du dix-huitième siècle, et fut renommé comme professeur de composition. Il fut le maître de Jannaconi, compositeur romain d'un grand mérite. Carpani a laissé en manuscrit beaucoup de compositions pour l'église, parmi lesquelles on remarque : 1° Trois messes à trois voix; 2° Neuf messes à quatre; 3° Quatre messes à cinq; 4° Deux messes à huit; 5° Le psaume *Dixit Dominus*, à huit voix, avec orchestre; 6° Le même psaume à huit voix, sans instrumens; 7° Sept offertoires à trois et à quatre voix; 8° Plusieurs motets à 2 voix; 9° Le psaume *Credidi*, à quatre voix, avec orchestre; 10° *Dixit*, à quatre voix; 11° *Beatus vir*, à quatre voix; 12° *Confitebor* pour soprano et contralto avec chœur; 13° Litanies à quatre voix.

Il y a eu aussi un maître de chapelle à Bologne, nommé Carpani (Jean-Luc), ou *Carpioni*, qui a fait représenter dans cette ville, en 1673, un opéra intitulé *Antioco*.

CARPANI (JOSEPH), né dans un village de la Briansa, en Lombardie, fit ses études à Milan, sous les jésuites auxquels il resta toujours attaché. Destiné par son père à être avocat, il ne se sentait point de goût pour cette profession, et son penchant pour les arts et les lettres l'emporta sur la volonté de sa famille. Il publia d'abord quelques essais de poésie, et fit jouer une comédie qui avait pour titre *I conti d'Aigliato*. Cette pièce qu'on attribua au P. Molina, auteur de quelques pièces dans le dialecte milanais, fut bien accueillie et procura à Carpani l'occasion d'écrire les drames destinés à être représentés à la cour de l'archiduc, sur le théâtre impérial de Monza. *La Camilla*, mise en musique par Paër, *l'Uniforme*, *l'Amor alla persiana*, *Il Miglior dono*, *Il giudizio di Febo*, *l'Incontro*, parurent successivement. Il écrivit aussi l'oratorio de *La passione di N. S. Gesù Christo*, qui fut mis en musique par Weigl, Pavesi et quelques autres compositeurs. La révolution française détourna pendant quelque temps Carpani du théâtre; il se fit journaliste et donna, dans la gazette de Milan, des articles où il attaquait la France avec violence. Lors de la conquête de l'Italie par le général Bonaparte, il suivit l'archiduc à Vienne, y fut attaché comme poète au théâtre impérial, et y obtint du gouvernement une pension qu'il conserva jusqu'à sa mort, arrivée le 22 janvier 1825. Carpani a traduit en Italien plusieurs opéras français et allemands; il est aussi l'auteur de la version italienne de *la Création*, de Haydn. Ses liaisons avec ce grand musicien le déterminèrent à rendre hommage à sa mémoire, par un volume de lettres biographiques et critiques qu'il publia sous ce titre : *Le Haydine, ovvero lettere su la vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn* (Les Haydines, ou lettres sur la vie et

les ouvrages du célèbre compositeur Joseph Haydn), Milan, 1812, in-8° avec le portrait de Haydn. Ces lettres intéressantes sont écrites d'un style élégant et pittoresque. Une nouvelle édition, augmentée et revue par l'auteur, a paru à Padoue en 1823, in-8° de 307 pages, à la typographie de la Minerve. Les notes ajoutées à cette édition sont presque toutes relatives à Rossini. Un plagiaire impudent a traduit ces lettres en français et les a données comme un ouvrage original (Voy. *Bombet*) ; mais Carpani réclama hautement dans les journaux, et le plagiaire en fut pour la honte.

Carpani est aussi l'auteur de plusieurs lettres sur Rossini qui furent d'abord insérées dans les journaux italiens et allemands, et qu'il a réunies depuis sous le titre de *Le Rossiniane, ossia lettere musico-teatrali*, Padoue, de la typographie de la Minerve, 1824, 130 pages in-8°, avec le portrait de Rossini. Un enthousiasme qui ne connaît point de bornes, et l'absence de notions positives sur l'art musical se font remarquer dans cette production. Dans cet ouvrage, comme dans son livre sur *l'Imitation de la peinture*, Carpani montre un esprit étroit et rempli de préventions, dont il avait déjà donné des preuves dans ses articles contre la révolution française insérés dans la Gazette de Milan. Ses préjugés en faveur de la musique de Rossini sont aussi peu raisonnables que ceux d'un autre écrivain italien (M. Majer de Venise) contre ce célèbre musicien. On a publié un opuscule intitulé: *Lettera del professore Giuseppe Carpani sulla musica di Gioacchino Rossini*, Roma, nella tipografia di Crispino Puccinelli, 1826, 63 pages in-8°; cette lettre prétendue de Carpani n'est qu'un extrait fait par un anonyme de quelques articles des *Rossiniennes*.

CARPENTIER (JOSEPH), musicien à Paris, dans la seconde moitié du 18e siècle, est auteur d'un ouvrage qui a pour titre : *Instructions pour le cystre ou la guitare allemande*, Paris, 1770. Cet artiste avait vraisemblablement cessé de vivre, en 1788, car il ne figure pas dans la liste des professeurs de musique, publiée dans le *Calendrier musical universel*, rédigé par Framery, cette même année.

CARPENTIER (LE), professeur de violon à Paris, mort en cette ville, en 1827 ou 1828, a publié une *Méthode de violon*, Paris, Frey. M. Lichtenthal a confondu mal à propos ce musicien avec le précédent.

CARPENTRAS. *Voy*. GENET (ÉLÉAZAR).

CARRARA (MICHEL), compositeur italien du 16e siècle, est connu par quelques madrigaux insérés dans la collection qui a pour titre : *De' Floridi Virtuosi d'Italia il terzo libro de' Madrigali a cinque voci nuovamente composti e dati in luce*, Venise, 1586. On a aussi de ce musicien, qui paraît avoir vécu à Rome (au moins jusqu'en 1608, car il dédia dans cette année, au comte de Sarno), une instruction sur l'art de jouer du luth, en une grande feuille qui fut publiée dans cette ville.

Il ne faut pas confondre cet artiste avec *Jean-Michel Carrara*, de Bergame, écrivain du 15e siècle, auteur d'un livre intitulé : *De Choreis Musarum, sive de Scientiarum origine*, qui se trouve en manuscrit dans la bibliothèque de Saint-Marc de Venise. Il est traité de la musique dans cet ouvrage. Peut-être ces deux Carrara étaient-ils de la même famille.

CARRÉ (LOUIS), géomètre français, de l'Académie des Sciences, naquit en 1663, à Clofontaine, village de la Brie. Simple laboureur, son père n'eût pu fournir aux dépenses qu'exigeaient ses études, si le P. Malebranche, qui avait deviné les dispositions du jeune homme, ne l'eût pris pour secrétaire, et ne lui eût donné des leçons de mathématiques et de philosophie. Carré fut admis à l'Académie des Sciences, en 1697, et mourut le 11 avril 1711. Il a donné dans les Mémoires de l'Académie des Sciences : 1° *Théorie générale du*

son, sur les différens accords de la musique, et sur le monocorde (Histoire de l'Académie royale des sciences, an 1704, p. 88); 2° *Traité mathématique des cordes par rapport aux instrumens de musique*, id., an 1706, p. 124; 3° *De la proportion que doivent avoir les cylindres, pour former par leurs sons les accords de musique*, Mém. de l'Acad., 1709, p. 47. Carré avait été chargé par l'abbé Bignon de faire la description de tous les instrumens de musique en usage en France, mais sa mort prématurée l'empêcha de terminer ce travail; il ne donna que la description du clavecin, dans l'histoire de l'académie, an. 1702, p. 137.

CARRÉ (REMI), moine bénédictin de l'ancienne observance, naquit à Saint-Fal, diocèse de Troyes, le 20 février 1706. Il fit ses vœux dans l'abbaye de St.-Amand de Boixe, et devint chantre titulaire de celle de Saint-Lignaire. Dans la suite, il obtint le prieuré de Berceleux, diocèse de la Rochelle, et la place de sacristain du couvent de la Celle, diocèse de Meaux. On a de ce moine: 1° *Le maistre des novices dans l'art de chanter, ou règles générales, courtes, faciles et certaines pour apprendre parfaitement le plein-chant* (sic). Paris, 1744, in-4°. La seconde édition, revue et augmentée de *la clef des psaumes*, par Foynard, a été publiée à Paris, en 1755, in-12. On lit dans la *Biographie universelle* de MM. Michaud, que ce livre est curieux; c'est en effet un assez bon ouvrage; il y a de l'érudition dans les chapitres où il est traité de quelques usages dans la manière de chanter les offices. On y trouve aussi des choses utiles sur la conservation de la voix et la guérison de ses maladies. Les chapitres 12 à 18 renferment beaucoup de pièces de plain-chant. 2° *Recueil curieux et édifiant sur les cloches de l'église*, Cologne (Paris), 1757, in-8° (*V.* Barbier, *Examen critique et complément des dictionnaires historiques*, etc., t. 1, p. 172.)

CARREIRA (ANTOINE), maître de chapelle des rois de Portugal, Sébastien et Henri, mourut à Lisbonne en 1599. La bibliothèque du roi de Portugal renferme des *lamentations* et des motets de sa composition, en manuscrit.

CARTARI (LE P. JULIEN), moine franciscain, fut maître de chapelle du couvent de St.-François, à Bologne, en 1588. Il a publié à Venise: 1° *Missarum quinque vocum, lib.* 1; 2° *Missæ et Motecta,* 8, 9 *vocum.*

CARTAUD DE LA VILLATE (FRANÇOIS), chanoine d'Aubusson, né dans cette ville, renonça à son bénéfice pour se retirer à Paris, où il est mort en 1737. Il a publié des *Pensées critiques sur les mathématiques* (Paris, 1733, in-12), dans lesquelles il essayait de démontrer que cette science n'est point exempte d'erreur, et qu'elle a peu contribué à l'avancement des beaux-arts et particulièrement de la musique. On a aussi de cet écrivain, un livre qui a pour titre: *Essai historique et philosophique sur le goût*, Paris, 1736, in-12, et Londres (Paris), 1751, in-12. La seconde partie de cet ouvrage contient des réflexions sur la musique en général, sur la musique italienne et française, et sur les changemens introduits dans celle-ci.

CARTELLIERI (JOSEPH), né en Toscane, vers le milieu du 18ᵉ siècle, fut un chanteur distingué. Sa voix était un ténor pur et sonore: on le comparait à Raff, pour l'expression et la facilité. En 1783, il était au service du duc de Mecklembourg Strelitz: on le retrouve à Kœnigsberg, en 1792; mais on ignore ce qu'il est devenu depuis lors.

CARTELLIERI (MADAME). *V.* BOEHM (ÉLISABETH).

CARTELLIERI (A.), fils des précédens, maître de chapelle du prince de Lobkowitz, a fait son éducation musicale à Berlin. Son premier ouvrage fut un petit opéra, qu'il fit jouer en 1793, dans cette ville, sous le titre de *Geeslerbeschworung*. Cette composition obtint du succès et fut

exécutée sur plusieurs théâtres. Il s'y trouve une romance qui était toujours redemandée. Cartellieri se rendit ensuite à Vienne, et y fit exécuter au Théâtre-National, le 19 mars 1795, l'oratorio de *Gioas, re di Giuda*, en deux parties. Les autres ouvrages de ce compositeur sont : 1° Une cantate intitulée *Contimar et Zora*, écrite à Berlin, en 1792 ; 2° *Antoine*, operette, en 1796 ; 3° Deux symphonies à grand orchestre, à Darmstadt, en 1793 ; 4° Concerto pour flûte, ibid., 1795 ; 5° Concerto pour flûte, Berlin, Hummel, 1796, op. 7 ; 6° Nocturne pour 2 violons, alto, basse, flûte, hautbois, clarinette, basson, 2 cors, 2 trombones et timbales, en manuscrit chez Traeg, à Vienne.

CARTER (THOMAS), chanteur, pianiste et compositeur, naquit en Irlande, en 1768. Ayant manifesté d'heureuses dispositions pour la musique dans son enfance, le comte de Inchiquin le prit sous sa protection, et lui fit faire de bonnes études musicales. A l'âge de dix-huit ans il publia son premier ouvrage, qui consistait en six sonates pour le clavecin. Il quitta l'Angleterre dans sa jeunesse, et se rendit à Naples, où il perfectionna son goût et son savoir. La passion des voyages lui fit prendre ensuite la résolution de se transporter dans l'Inde : il y fut chargé de la direction de la musique au Bengale ; mais sa santé s'altérant par la chaleur du climat, il fut obligé de retourner en Angleterre. Le directeur du théâtre de *Drury-Lane* l'engagea alors à écrire la musique de plusieurs opéras : ceux qui eurent le plus de succès furent : *The rival Candidates* (Le Rival) et *The Milesian* (Le Milésien). Mais c'est surtout comme compositeur de ballades que Carter brilla à Londres : on vante particulièrement celle qui commence par ces mots : *O Nanny, wilt thou gang with me*, et la description d'un combat naval : *Stand to your guns my hearts of oak*, devenue célèbre. Toutefois l'auteur ne fut pas toujours aussi heureux qu'il méritait de l'être par son talent. Il n'était pas économe et se trouvait souvent dans de fâcheuses positions. Dans un de ces momens d'embarras, il rassembla quelques morceaux qu'il avait composés, et chercha à les vendre ; mais il ne put en trouver une seule guinée ; dans son dépit, et pour se venger, il écrivit sur une feuille de vieux papier de musique un morceau à la manière et dans le style de Handel, en imitant son écriture. Il l'offrit ensuite, comme un manuscrit de ce grand maître, à un marchand de musique, qui n'hésita pas à en donner vingt livres sterling. Carter est mort d'une maladie de foie, au mois de novembre 1804. Ses principaux ouvrages sont : 1° *Auld Robin Gray*, varié pour le piano, Londres ; 2° *Fair American*, petit opéra ; 3° Leçons et duos pour la guitare ; 4° Deux concertos pour le piano, avec accompagnement d'orchestre, Londres, chez Bland ; 5° Leçons favorites pour le piano, *Ibid.* ; 6° *Just in Time*, opéra, gravé chez Broderip, à Londres ; 7° *The Birth Day*, pastorale, 1787 ; 8° *The Constant Maid*, représenté en 1788.

CARTHEUSERIN (MARGUERITE), religieuse du couvent de Sainte-Catherine, à Nuremberg, vers le milieu du 15e siècle, a écrit huit livres de musique chorale, qui se trouvent parmi les manuscrits de la bibliothèque de cette ville. Au titre du premier, on trouve cette note : « *Nach Christi* « *Geburt CIϽ CCCC. in dem LVIII.* « *Jahr hat geschreiben diss Buch*, « *Schwester Margaretha Cartheuserin*, « *zu Nutz ihrem Kloster zu S. Katha-* « *rina in Nurnberg, predigter ordens*, « *bitt Gott vor sie.* » (L'an 1458 après la naissance du Christ, sœur Marguerite Cartheuserin a écrit ce livre, dans son couvent de Sainte-Catherine, de l'ordre des carmélites, à Nuremberg, etc.) Le second livre est daté de 1459 ; le troisième, de 1460 ; le quatrième, de 1461 ; le cinquième, de 1465 ; le sixième, de 1467 ; le septième, de 1468 ; et le huitième, de 1470. (V. *Sauberti Oration.* 2 *de Biblioth. Norimb.*, p. 94, et *Hallerverdi Biblioth. Curios.*)

CARTIER (JEAN-BAPTISTE), fils d'un maître de danse d'Avignon, est né dans cette ville, le 28 mai 1765[1]. Il y reçut les premières leçons de musique de l'abbé Walraef, chanoine hebdomadier de l'église paroissiale de Saint-Pierre, vint à Paris, en 1783, fut présenté à Viotti, et devint élève de ce grand violiniste. Peu de temps après, la reine, Marie-Antoinette, ayant demandé un accompagnateur au violon, Viotti indiqua M. Cartier; celui-ci fut accepté, et conserva cet emploi jusqu'au commencement des troubles révolutionnaires. Entré à l'Opéra, en 1791, il y devint adjoint du premier violon, joua souvent les solos, et obtint sa pension de retraite après trente années de service. Paisiello l'avait fait entrer dans la chapelle de Napoléon, en 1804. A la restauration, il fut compris dans la composition de la chapelle du roi, et en fit partie jusqu'à la révolution du mois de juillet 1830, époque où cette chapelle cessa d'exister. Le goût des bonnes études pour son instrument, et une connaissance étendue des ouvrages des violinistes les plus habiles des écoles italienne et française, ont fait de M. Cartier un très bon professeur. Bien qu'il n'ait point été attaché en cette qualité au Conservatoire de musique de Paris, il n'en a pas moins contribué à la formation des élèves de cette école célèbre, par les publications qu'il a faites d'ouvrages classiques pour le violon. C'est à lui qu'on doit les éditions françaises des chefs-d'œuvre de Corelli, de Pugnani, de Nardini et de Tartini. La tradition des belles écoles italiennes de violon était presque inconnue en France, avant ces publications. L'ouvrage où M. Cartier a rassemblé les documens les plus précieux sur cette matière a pour titre : *L'art du violon, ou collection choisie dans les sonates des trois écoles italienne, française et allemande*, etc., Paris, Decombe, 1798, in-fol. La deuxième édition est intitulée : *L'art du violon, ou division des écoles servant de complément à la méthode de violon du conservatoire*, Paris, 1801, in-fol. Parmi les compositions de M. Cartier, on remarque : 1° Airs de *Richard*, du *Droit du Seigneur*, et de *Figaro*, variés pour le violon, Paris, 1792, 2° Air de *Calpigi*, idem; 3° *Escouto Janetta*, idem; 4° *Hymne des Marseillais*, idem; 5° Sonate pour le violon, dans le style de Lolly, œuvre 7°, Paris, 1797; 6° Caprices ou études pour le violon, ib., 1800; 7° Six duos méthodiques pour deux violons, œuvre 11°, Paris, 1801; 8° Trois grands duos dialogués et concertans pour deux violons, op. 14, *Ibid*. Depuis longtemps M. Cartier s'occupe de recherches pour une histoire du violon, qu'il a rédigée et qui contient des choses fort curieuses et fort intéressantes; malheureusement il n'a pu trouver jusqu'ici d'éditeur qui ait osé se charger de la publication d'un ouvrage si considérable et d'un intérêt spécial. M. Cartier a détaché de son livre une *Dissertation sur le violon*, qui a été insérée dans la *Revue Musicale* (tom. III, p. 103-108). Cet artiste a écrit la musique de deux opéras, dont les livrets avaient été faits pour lui par *Fabre d'Olivet*. Le premier a pour titre : *Les fêtes de Mytilène ;* l'autre, destiné à l'Opéra-Comique, était intitulé : *L'Héritier supposé*. Ces ouvrages n'ont pas été représentés. M. Cartier a aussi en manuscrit des symphonies et des concertos pour le violon. Il possède une collection curieuse, de violons et d'autres instrumens anciens.

[1] C'est par erreur qu'on a fixé, dans quelques biographies de contemporains, la date de sa naissance au 10 octobre 1767.

CARULLI (FERDINAND), guitariste, est né à Naples, le 10 février 1770. Le violoncelle fut l'instrument qu'il apprit d'abord; mais il l'abandonna bientôt pour se livrer à l'étude de la guitare. Il n'y avait point de maître à Naples qui pût lui enseigner cet instrument, et il manquait de musique : ce fut peut-être un bonheur pour lui, car, privé de ressources, il dut s'en créer, et faire des recherches qui lui firent découvrir des procédés d'exécution

inconnus jusqu'à lui. Il faut connaître la musique de guitare et avoir entendu les guitaristes de l'époque qui précéda M. Carulli, pour comprendre les progrès qu'il fit faire à l'art de jouer de cet instrument. Cet artiste arriva à Paris au mois d'avril 1818; il s'y fit entendre dans quelques concerts, et obtint de brillans succès. Bientôt il fut l'homme à la mode, comme virtuose et comme professeur. Ses compositions, remplies de formes nouvelles alors, ajoutèrent à sa réputation, et furent la seule musique de guitare qu'on joua. Il en publia une immense quantité dans l'espace d'environ douze ans, car le nombre de ses œuvres gravées dépasse trois cents. Ces ouvrages consistent en solos, duos, trios, quatuors, concertos, fantaisies, airs variés, etc. On doit aussi à M. Carulli une méthode de guitare, divisée en deux parties (Paris, Launer); elle a été considérée comme la meilleure qui existât : son succès fut si brillant, qu'en peu d'années on fut obligé d'en faire quatre éditions. M. Carulli a fait aussi paraître un ouvrage original intitulé : *L'Harmonie appliquée à la guitare* (Paris, Petit, 1825). C'est un traité d'accompagnement basé sur une théorie régulière de l'harmonie. Aucun ouvrage de ce genre n'existait auparavant. Depuis quelques années, M. Carulli a peu composé pour la guitare : l'art de jouer de cet instrument s'est perfectionné; d'autres artistes, plus jeunes, ont obtenu la vogue, autant que des guitaristes peuvent en avoir.

M. Gustave Carulli, fils de l'artiste dont il vient d'être parlé, est un professeur de chant qui jouit à Paris de quelque renommée. Il a passé plusieurs années en Italie, et a publié quelques morceaux pour le piano et le chant, en France, en Italie et en Allemagne : ils ont eu du succès. Il y a du goût et de la nouveauté dans ses trios à trois voix récemment publiés.

CARUS (JOSEPH-MARIE), théologien et antiquaire, né à Rome, vers le milieu du 17e siècle, a publié un livre qui a pour titre : *Antiqui libri Missarum Romanæ ecclesiæ*, Rome, 1691, in-4°. On y trouve une dissertation sur le chant des antiennes, des litanies, du *Kyrie Eleyson*, des hymnes, etc., des premiers chrétiens.

CARUSO (LOUIS), compositeur, né à Naples, le 25 septembre 1754, reçut les premiers principes de la musique de son père, maître de chapelle d'une église de Naples, et passa ensuite sous la direction de Nicolas Sala. Après avoir fini ses études, il fut nommé maître de la cathédrale de Pérouse, et directeur de l'école publique de musique de cette ville. Poussé par un penchant irrésistible vers la musique de théâtre, il composa un grand nombre d'opéras, et écrivit dans toutes les villes d'Italie de quelque importance, particulièrement à Naples, à Rome, à Bologne, à Venise et à Milan. S'il ne fut pas un des meilleurs compositeurs de l'école italienne, il fut au moins un des plus féconds, comme on en pourra juger par la notice de ses ouvrages. 1° Opéras. *Il Barone di Trocchia*, Naples, 1773, dans le carnaval; *Artaserse*, Londres, 1774, dans l'été; *Il Marchese villano*, Livourne, 1775, dans le carnaval; *La Mirandolina*, Trieste, 1776, dans le carnaval; *La Caffetiera di Spirito*, Brescia, 1777; *La virtuosa alla moda*, Florence, 1777, au printemps; *Il Cavaliere magnifico*, ibid., 1777, à l'automne; *La Creduta pastorella*, Rome, 1778, dans le carnaval; *Il Tutore burlato*, Bologne, 1778, à l'automne; *La fiera*, Rome, 1779; *L'Amor volubile*, Bologne, 1779, au printemps; *La Barca di Padova*, Venise, 1779; *Scipione in Cartagena*, Rome, 1781; *Il fanatico per la Musica*, Rome, 1781; *L'albergatrice vivace*, Milan, 1781; *Il Marito geloso*, Venise, 1781; *Il Matrimonio in comedia*, Milan, 1782; *L'inganno*, Naples, 1782, au printemps; *La Gelosia*. Rome, 1783, dans le carnaval; *Il vecchio burlato*, Venise, 1783; *Gli Amanti alla prova*, Venise, 1784; *Gli scherzi della fortuna*, Rome, 1784; *Le quattro stagioni*, Naples, 1784; *I*

puntigli e gelosie fra marito e moglie, Naples, 1784; *Giunio Bruto*, Rome, 1785, dans le carnaval; *La Parentela riconosciuta*, Florence, 1785; *Le spose ricuperate*, Venise, 1785; *Le rivali in puntiglio*, Venise, 1786, dans le carnaval; *Il Poeta melodramatico*, Verone, 1786; *Il Poeta di Villa*, Rome, 1786, au printemps; *Lo studente di Bologna*, Rome, 1786, dans l'été; *L'impresario fallito*, Palerme, 1786, à l'automne; *Alessandro nelle Indie*, Rome, 1787, dans le carnaval; *Il Maledico confuso*, Rome, 1787, dans l'automne; *Gli amanti disperati*, Naples, 1787, dans l'automne; *I Campi Elisi*, Milan, 1788; *L'Antigono, l'Imprudente*, Rome, 1788, dans le carnaval et dans l'automne; *La sposa volubile, la Disfatta di Duntalmo, le due Spose in contrasto*, Rome, 1789; *L'Amleto*, Florence, 1790; *L'Attalo*, Rome, 1790; *Gli Amanti alla prova*, Milan, 1790; *Alessandro nell' Indie, Il Demetrio*, Venise, 1791; *La Locandiera astuta*, Rome, 1792; *Gli Amanti ridicoli*, Rome, 1793; *L'Antigono, L'Oro non compra amore*, Venise, 1794; *Il Giuocator del Lotto*, Rome, 1795; *La Lodoiska*, Rome, 1798; *La Tempesta*, Naples, 1799; *La Donna bizzarra, le Spose disperate*, Rome, 1800; *Azemiro e Cimene*, Rome, 1803; *La Ballerina raggiratrice*, Rome, 1805; *La Fuga*, Rome, 1809; *L'Avviso ai Maritati*, Rome, 1810. 2° Musique d'église. 8 *Messes solennelles*; 4 *Id. brèves*; *Une messe solennelle des morts*; 4 *Messes* a cappella; 3 *Dixit*; 5 autres psaumes; 3 *Magnificat*; 4 *Litanies*; Tous les psaumes des vêpres *a cappella*; Deux *Miserere*; 1 *Via crucis*; Plusieurs offertoires; *Les lamentations de Jérémie*; Beaucoup de motets; 1 *Tantum ergo*. 3° Oratorios. *Jefté*, en 1779; *Giuditta*, Urbino, 1781; *La Sconfitta degli Assiri*, 1793; *Il Trionfo di David*, Assise, 1794. 4° Cantates. *Cantate pastorale pour la fête de Noël*; *Minerva al Trasimeno*; *Il Tempo scuopre la verità*; *Cantate funèbre pour la mort de M° N. N.* Plusieurs hymnes, beaucoup de morceaux détachés de musique vocale et instrumentale.

CARUTIUS (GASPARD-ERNEST), échanson de l'électeur de Brandebourg, et organiste à Custrin, vers la fin du 17° siècle, a publié un traité de la manière d'examiner et de recevoir légalement un orgue, sous ce titre : *Examen Organi Pneumatici, oder Orgelprobe*, Custrin, 1683.

CASA (GIROLAMO DELLA), né à Udine, est auteur d'un traité de musique intitulé : *Il vero modo di diminuire con tutte le sorte di stromenti* (La véritable manière de faire des variations sur tous les instrumens). Cet ouvrage, excessivement rare, n'est cité que par Arteaga, dans ses Révolutions du théâtre musical italien (t. I, p. 200, 2° édit.). Il paraît que Della Casa vivait au commencement du 16° siècle.

CASALI (LOUIS), prêtre et compositeur, né à Modène, en 1594, est connu principalement pour un ouvrage intitulé : *Generale Invito alle grandezza e miraviglie della musica, ove per ogni raggion tanto divina, come naturale e positiva si mostra la sua antichità e valore, etc.*, opera quarta, Modène, 1629, in-4°. Ce livre contient vingt chapitres, tous remplis de louanges sur la musique et sur ses effets. On y trouve des remarques historiques assez curieuses.

CASALI (JEAN-BAPTISTE), maître de chapelle de Saint-Jean-de-Latran, à Rome, fut nommé à cette place, au mois de septembre 1759, et la conserva jusqu'à sa mort, qui eut lieu au commencement de juillet 1792. Il a composé un grand nombre de messes, d'oratorios, et même quelques opéras, parmi lesquels on remarque *Campaspe*, représentée à Venise, en 1740. Il avait peu d'invention, mais son style était très pur. Grétry, à son arrivée à Rome, choisit Casali pour son maître de composition, et reçut de lui des leçons pendant près de deux ans; mais, par une de ces singularités dont il y a quelques exem-

ples, cet homme, doué de la faculté d'imaginer des chants si heureux, et d'exprimer si bien les situations dramatiques, n'avait reçu de la nature qu'un faible sentiment de l'harmonie; aussi Casali, bien plus frappé de ce défaut que des qualités précieuses de son élève, en faisait-il fort peu de cas. Lorsque Grétry partit pour Genève, Casali lui donna une lettre pour un de ses amis, qui résidait dans cette ville. Cette lettre (qui se trouve maintenant dans les mains de M. Lampurdi, à Turin) commence par ces mots : *Caro amico, vi mando un mio scolaro, vero asino in musica, che non sa niente, ma giovane gentil' assai e di buon costume,* etc. « Mon cher ami, je vous adresse « un de mes élèves, véritable âne en « musique, et qui ne sait rien; mais « jeune homme aimable et de bonnes « mœurs, etc. » On trouve dans la bibliothèque de M. Santini les ouvrages de Casali, dont les titres suivent : 1° Quatre messes à quatre parties; 2° Motets à quatre, dont : *Christum regem, Adjuva nos, Comœdetis, Justus ut palma, Assumpta est,* etc.; 3° Trois *Dixit* à huit; 4° Un *Dixit* à neuf; 5° Trois *Dixit* à quatre; 6° *Beatus vir* pour basse solo avec chœur; 7° Deux *Confitebor* pour soprano et contralto avec chœur; 8° *Beatus vir* à quatre; 9° *Laudate* pour soprano et chœur; 10° *Beatus vir* à deux chœurs; 11° *Laudate* à huit, 12° *Ave Maria* à huit; 13° *Lauda Sion* à quatre; 14° *Matines de Noël* à quatre; 15° *Magnificat* à quatre et à huit; 16° Litanies à quatre avec orchestre et orgue. On connaît de Casali un opéra (*Campaspe*) représenté au théâtre Saint-Angelo, à Venise, en 1740, et un oratorio (*Abigail*), exécuté à Rome, en 1770.

CASATI (GIROLAMO), compositeur distingué et maître de chapelle à Mantoue, vers la fin du 16e siècle, a publié plusieurs œuvres de musique d'église. Walther (Lexikon, oder Musikal. Bibliot.) indique ceux dont les titres suivent, mais sans faire connaître le lieu ni la date de leur publication : 1° *Harmonicæ Cantiones a* 1, 2, 3, 4 *et* 5 *vocibus, cum Missa, Magnificat, Litaniis, op.* 3; 2° Un recueil contenant des messes, des psaumes et des vêpres à 2, 3 et 4 voix.

CASATI (FRANÇOIS), né à Milan vers la fin du 16e siècle, fut d'abord organiste de Sainte-Marie-de-la-Passion, de cette ville, et ensuite de celle de Saint-Marc. Pierre-François Lucino a inséré quelques motets de sa composition dans sa collection intitulée : *Concerti diversi,* etc., Milan, 1616. On trouve aussi quelques pièces de lui dans le *Parnassus Musicus* de Pergameni, Venise, 1615.

CASATI (GASPARD), compositeur, né à Venise, au commencement du dix-septième siècle, a publié les ouvrages suivans : 1° *Sacri Opus missarum et psalmorum,* 4 *et* 5 *vocibus concert.*, Venise, 16..; 2° *Concento a voce sola*, Venise 16..; 3° Plusieurs recueils de motets à 2, 3 et 4 voix, avec accompagnement de deux violons; l'un d'eux porte la date de Venise, 1645; 5° *Sacri concentus, a* 2, 3 et 4 *voci;* 5° Dans la collection de Boddecker, intitulée *Partitura sacra* (Strasbourg, 1651, in-fol.), on trouve quatre motets de Casati, à voix seule et basse continue.

CASATI (THÉODORE), né à Milan vers 1630, fut d'abord maître de chapelle de l'église de Saint-Fedele, ensuite du Saint-Sépulcre, et enfin devint organiste de la cathédrale de Milan, en 1667. Il obtint aussi plus tard la survivance de la place de maître de chapelle de la reine Marie-Anne d'Espagne. Piccinelli (*Aten. dei Letter. Milan*, p. 122 et 501) dit que Casati a fait imprimer quatre œuvres de messes et de motets; mais il n'indique ni le lieu, ni la date de ces publications.

CASCIATINI (CLAUDE), compositeur de l'école romaine, a laissé en manuscrit pour l'église : 2° *Laude sacra per la Passione di G. C.*, a 4; 2° *Missa di Requiem a* 3; 3° *Missa a quattro senza organo;*

4° *Beatus vir*, à 8; 5° *Descendit angelus* à 8; 6° *Viam mandatorum*, à 4.

CASE (JEAN), né à Woodstock, dans le comté d'Oxford, se rendit fameux dans l'université de cette ville, par son talent pour la dialectique, et fut considéré comme un des plus subtils argumentateurs du 16e siècle. Il fut reçu docteur en philosophie, en 1589, et mourut le 23 janvier 1600. On a de lui : 1° *The praise of Musick* (Éloge de la musique), Oxford, 1586. in-8°; 2° *Apologia musices, tam vocalis quam instrumentalis et mixtæ*, Oxford, 1588, in-8°. Ce dernier ouvrage est peut-être une traduction latine du premier.

CASELLA (. . .), musicien Florentin du 13e siècle, a été rendu célèbre par un passage du poème immortel du Dante. Casella fut le maître de musique de ce grand poète. Tout porte à croire qu'il fut un des auteurs de ces *Laudi spirituali*, dont les mélodies ont tant de charme et qui n'ont point vieilli, bien que quelques-uns de ces cantiques remontent à plus de cinq cent cinquante ans. Casella a dû enseigner la musique au Dante, environ vers 1275; il fut donc le contemporain d'Adam de Le Hale; mais il avait cessé de vivre quand l'illustre poète de Florence écrivit son ouvrage, car celui-ci a placé son ombre dans les avenues du Purgatoire. Cette ombre s'avance vers lui pour l'embrasser, avec tant d'affection, qu'il fait vers elle un mouvement pareil, mais en vain. « Trois fois il étend les bras, et trois fois, sans rien saisir, ils reviennent sur sa poitrine. L'ombre sourit, et se montre si bien à lui, qu'il reconnait *Casella*, son maître de musique et son ami. Ils s'entretiennent quelque temps avec toute la tendresse de l'amitié; ensuite le poète, fidèle à son goût pour la musique, prie Casella, s'il n'a point perdu la mémoire et l'usage de ce bel art, de le consoler dans ses peines par la douceur de son chant; le musicien ne se fait pas prier; il chante une *canzone* de Dante lui-même (*Amor che nella mente mi ragiona*), avec une voix si douce et si touchante, que Dante et Virgile, et toutes les ames venues avec Casella, restent enchantées de plaisir [1]. » Dante nous apprend qu'il commença son *Purgatoire*, vers l'année 1300; il suit de là que Casella mourut à cette époque.

Burney dit qu'il existe dans la bibliothèque du Vatican (n° 3214, p. 149), une *Ballatella* ou *Madrigal* de Lemmo de Pestoie, au-dessus duquel sont écrits ces mots : *Lemmo da Pistoja; e Casella diede il suono*. Gerber, MM. Choron et Fayolle, l'abbé Bertini, et d'autres encore, ont dit d'après cela, que Casella est le premier compositeur de madrigaux qu'on connaisse. Il y a dans cette assertion une erreur qu'il est bon de faire remarquer. Le madrigal en musique est une pièce en contrepoint dont on ne trouve point de traces avant le milieu du 15e siècle, et dont le nom ne paraît pas davantage avant ce temps. Dans les manuscrits antérieurs à cette époque, tous les morceaux qui n'appartiennent pas à la musique d'église sont des *canzones* ou des *ballate*, en Italie, des *chansons* ou des *ballades* en France. Il n'y a pas une pièce portant d'autre titre dans le manuscrit de la bibliothèque du roi de Paris (n° 535 in-4° du supplément), qui contient une grande quantité de morceaux composés par des musiciens italiens du 14e siècle. Burney s'est donc trompé lorsqu'il a donné comme synonyme de *Ballatella* le nom de *Madrigal* [2], et Gerber, Choron et Fayolle, l'abbé Bertini et d'autres, ont eu tort de dire, d'après le passage de Burney, que Casella fut le plus ancien compositeur de *Madrigaux*; car s'ils ont entendu par ce mot, une composition à plusieurs voix sur de la poésie mondaine en langue vulgaire, il s'en faut de beaucoup que Casella soit le plus ancien auteur italien qui en ait écrit ; je prouverai cela

[1] Ginguené, *Hist. Littér. de l'Italie*, t. 2, p. 132.

[2] *A General History of music*, t. 2, p. 322.

par des documens authentiques dans mon histoire générale de la musique.

CASELLI (MICHEL), excellent ténor, débuta à Milan, en 1733, il était encore admiré en 1771, au théâtre de San-Benedetto, à Venise. Peu de chanteurs ont fourni une si longue carrière.

CASELLI (JOSEPH), violiniste, né à Bologne, en 1727, passa en 1758 au service du czar, à Pétersbourg. Il a publié un œuvre de six solos pour violon.

Il y a eu un autre *Caselli* (Pierre), qui vivait à Rome vers 1800, et qui a écrit un *De Profundis* pour voix de soprano, avec chœur et orchestre, ainsi qu'une espèce de cantate sur la mort de Cimarosa.

CASENTINI (MARSILIO), compositeur né à Lucques, était maître de chapelle à *Gemona*, en 1607, comme on le voit par le titre d'un œuvre de Madrigaux à 5 voix, imprimés à Venise, dans la même année. On connaît aussi du même auteur : *Cantica Salomis, à* 6, Venise, 1615. Le catalogue de la Bibliothèque du roi de Portugal indique aussi les ouvrages suivans de sa composition : *Tirsi e Chlori, madrigali a cinque, lib.* 3; et *Madrigali a* 5, *lib.* 5.

CASINI (D. JEAN-MARIE), prêtre florentin, né vers 1675, étudia d'abord les premiers élémens de la musique dans sa ville natale, et se rendit ensuite à Rome, où il se mit sous la direction de Matteo Simonelli, pour continuer ses études. Dans la suite, il entra dans l'école de Bernard Pasquini, où il perfectionna son talent dans l'art de jouer de l'orgue. Son éducation musicale terminée, il obtint la place d'organiste de l'église principale de Florence. Son premier ouvrage fut un livre de motets à quatre voix sans orgue, dans l'ancien style de l'école romaine, appelé *Stile osservato;* il le fit imprimer sous ce titre : *Joannis Mariæ Casini organi majoris ecclesiæ Florentiæ modulatoris, et sacerdotio præditi Moduli quatuor vocibus. Opus primum. Romæ ap. Mascardum* 1706. Ses autres compositions consistent en fantaisies et fugues pour l'orgue. Ils sont intitulés : 1° *Fantasie e toccate d'intavolatura*, op. 2e; 2° *Pensieri per l'organo in partitura,* Florence, 1714, in-fol. Dans la suite, Casini se livra à des travaux de théorie, pour réaliser les rêves de Vicentino, de Colonna et de Doni, sur le rétablissement des anciens genres de musique diatonique, chromatique, et enharmonique, au moyen d'une division exacte des intervalles des instrumens à clavier. On pense bien que ses recherches n'aboutirent à rien.

CASONI (GUIDO), littérateur italien du 16e siècle, né à Serravalle, est auteur d'un livre bizarre qui a pour titre : *Della magia d'Amore, nella quale si tratta come Amore sia Metafisico, Fisico, Astrologo, Musico,* etc., in Venezia, appresso Agostino Zoppini, 1696, 56 feuilles in-4°. Le troisième livre de cet ouvrage singulier traite de la musique, laquelle, suivant l'auteur, tire son origine de l'amour.

CASPARINI (EUGÈNE), dont le nom allemand était *Caspar,* était fils d'un facteur d'orgues. Il exerça la même profession, et fut considéré comme le plus habile artiste de son temps pour la fabrication de ces instrumens. Il naquit en 1624, à Sorau, dans la basse Lusace. Le désir d'augmenter les connaissances qu'il avait acquises dans les ateliers de son père le détermina à voyager, lorsqu'il eut atteint sa dix-septième année. Après un séjour de trois ans en Bavière, il partit pour l'Italie, et se fixa à Padoue, où il vécut longtemps. Appelé à Vienne avec le titre de facteur d'orgues de la cour impériale, il remit en bon état tous les instrumens de cette ville, et avant de s'éloigner, construisit pour l'empereur un petit orgue de six jeux, dont tous les tuyaux étaient en papier verni. L'empereur lui témoigna sa satisfaction par le don d'une somme de mille ducats et d'une tabatière d'or ornée de son portrait. De retour en Italie, Casparini y reprit ses travaux habituels. En 1697, il fut appelé à Gœrlitz pour y construire le grand orgue de la nouvelle église de Saint-

Pierre et Saint-Paul; il acheva cet instrument dans l'espace de six ans, en société avec son fils. On croit qu'il cessa de vivre peu de temps après, mais l'époque de sa mort n'est pas exactement connue. Les principaux ouvrages de Casparini sont: 1° L'excellent orgue de Sainte-Marie-Majeure à Trente, composé de trente-deux registres, et qui fut ensuite augmenté de dix jeux nouveaux; 2° L'orgue de Sainte-Justine, à Padoue, seize pieds ouverts, avec quarante-deux registres; 3° Le grand orgue de Saint-Georges-le-Majeur, à Venise, de trente-deux pieds; 4° Le grand orgue de Saint-Paul, à Epan, dans le Tyrol; 5° Un orgue au couvent de Brixen, dans le Tyrol; 6° Le grand orgue de Gœrlitz, de trente-deux pieds.

CASPARINI (ADAM-HORACE), fils du précédent, et non moins célèbre constructeur d'orgues, naquit en Italie. Il aida son père dans la construction du grand orgue de Gœrlitz. Quant à ses travaux particuliers, ils consistent: 1° Dans l'orgue de Saint-Bernard, à Breslau, composé de trente-un jeux avec quatre soufflets, construit de 1708 à 1711; 2° Dans celui de l'église des Onze-mille-vierges, de la même ville, composé de vingt-trois jeux et de quatre soufflets, en 1705; 3° Dans celui de Saint-Adalbert, de vingt-deux jeux et trois soufflets, en 1737.

Le fils de cet artiste, nommé *Jean-Gottlob*, aida son père dans la construction de l'orgue de Saint-Adalbert, de Breslau, et fit lui-même l'orgue des Dominicains de Glogau, composé de vingt jeux.

CASSAGNE (L'ABBÉ JOSEPH LA), naquit au diocèse d'Oléron, vers 1720. Il apprit la musique à la maîtrise de la cathédrale de Marseille, et publia: 1° *Recueil de fables mises en musique*, Paris, 1754, in-4°. 2° *Alphabet musical*, Paris, 1765, in-8°. 3° *Traité général des élémens du chant*. Cet ouvrage, imprimé dès 1742, ne fut publié qu'en 1766 (Paris, grand in-8°). L'auteur y propose de réduire toutes les clefs à une seule, c'est-à-dire à la clef de *sol* sur la seconde ligne; idée fausse que Salmon avait déjà tenté de faire adopter dans son *Essay to the advancement of Musik* (Londres, 1678, in-8°). Pascal Boyer, maître de musique de la cathédrale de Nîmes, fit voir le ridicule de cette idée dans une *Lettre à Diderot*, publiée en 1767. La Cassagne répondit à cette lettre par *L'uniclèfier musical, pour servir de supplément au Traité général des élémens du chant* (Paris, 1768, grand in-8°), mais ne détruisit pas la force des objections qui avaient été faites contre son système.

CASSEBOEHM (JEAN-FRÉDÉRIC), médecin et habile anatomiste, fit ses études à Halle, sa patrie, et à Francfort-sur-l'Oder. De retour à Halle, il y enseigna l'anatomie, et fut ensuite appelé à Berlin (en 1741), pour y occuper une chaire de la même faculté; il y mourut le 7 février 1743. Ce médecin s'est spécialement occupé de l'anatomie de l'oreille, et a donné sur cette matière: 1° *Disputatio de aure internâ*, Francfort, 1730, in-4°; 2° *Tractatus tres de aure humanâ*, ibid., 1730, in-4°, augmenté d'un 4° traité en 1734, d'un 5° et d'un 6° en 1735, in-4°.

CASSEL (GUILLAUME), professeur de chant au Conservatoire de musique de Bruxelles, est né à Lyon le 12 octobre 1794. Entré à l'âge de onze ans, comme pensionnaire, au Lycée de cette ville, il y fit de bonnes études. Ses parens désiraient lui voir suivre la carrière du barreau; mais la nécessité de se soustraire à la conscription militaire, lui fit chercher un refuge dans celle des arts. Dès son enfance il avait montré d'heureuses dispositions pour la musique; elles avaient été cultivées par de bons maîtres, et particulièrement par M. Georges Jadin; il dut à cette première éducation musicale l'avantage d'être admis au pensionnat du Conservatoire de Paris, comme élève interne pour le chant. Dans cette école célèbre, Garat, Talma et Baptiste aîné, furent ses maîtres de chant et de déclamation. La

réforme du pensionnat en 1814, après la restauration, obligea M. Cassel à chercher au théâtre l'emploi des connaissances qu'il avait acquises dans son art ; ce fut au théâtre d'Amiens qu'il débuta. Ses premiers pas dans la carrière dramatique furent heureux ; une voix fraîche et d'un timbre agréable, une très bonne méthode de chant, et une profonde connaissance de la musique assurèrent ses succès. Les théâtres de Nantes, de Metz, de Lyon, de Rouen et de Bordeaux, possédèrent ensuite M. Cassel, et partout il fut applaudi. Enfin il entra à l'Opéra-Comique de Paris, y débuta avec succès et y demeura pendant trois ans. Il y serait vraisemblablement resté plus long-temps si des discussions assez vives ne s'étaient élevées entre lui et M. Guilbert de Pixérécourt, alors directeur de ce théâtre ; elles l'obligèrent à rompre ses engagemens et à se rendre en Belgique. Il se fit d'abord entendre à Gand, puis fut appelé au grand théâtre de Bruxelles, où il joua avec succès pendant cinq ans. Retiré en 1832, il a cessé de se faire entendre en public et s'est livré à l'enseignement. Déjà il s'était fait connaître avantageusement par les bons élèves qu'il avait formés ; parmi ceux ci, on remarque Mlle Dorus (aujourd'hui Mme Gras), Mlle Florigny (connue ensuite sous le nom de Mme Valère), et Mlle Dorgebray, qui a obtenu des succès à l'*Odéon* de Paris. Nommé professeur de chant au Conservatoire de Bruxelles, en 1833, M. Cassel y a formé des élèves qui paraissent destinés à briller au théâtre. Sa méthode est une très bonne tradition de celle de Garat.

Comme compositeur, M. Cassel s'est fait connaître par beaucoup de romances et de nocturnes qui ont été publiés à Bruxelles et à Paris. A Rouen, il a écrit une cantate pour l'anniversaire de la naissance de Pierre Corneille ; à Bruxelles : 1° Une messe solennelle qui a été exécutée plusieurs fois à l'église de Sainte-Gudule ; 2° Un *Laudate* pour soprano avec chœurs ; 3° Deux airs italiens, dont un pour soprano avec chœur ; 4° Un duo italien pour soprano et bariton. A Metz, un *Domine salvum fac regem*, pour deux tenors et basse ; Un *O salutaris*, pour soprano, mezzo soprano et contralto.

CASSERIO (JULES), célèbre anatomiste, né à Plaisance, d'une famille obscure, fut instruit dans la médecine par Fabrice d'Aquapendente, dont il avait été le domestique, et qui le fit recevoir docteur en médecine et en chirurgie, dans l'université de Padoue. En 1609, il fut nommé professeur de chirurgie, par le sénat de Venise. Casserio mourut à Padoue, en 1616, âgé de soixante ans. On lui doit un excellent livre intitulé : *De vocis auditûsque organis historia anatomica*, Venise, 1600, in-fol., avec 33 pl., réimprimé à Ferrare, en 1601, in-fol.

CASSINI DE THURY (CÉSAR-FRANÇOIS), de l'Académie des sciences, maître des comptes, directeur de l'observatoire, célèbre par la pensée et l'exécution de la belle carte topographique de la France, connue sous le nom de *Carte de Cassini*, naquit le 14 juin 1714, et mourut de la petite vérole, le 4 septembre 1784. Il a fait avec Maraldi et l'abbé de La Caille des expériences sur la propagation du son, dont il a consigné le résultat dans un mémoire inséré parmi ceux de l'Académie des sciences, année 1738, p. 24. Dans ceux de l'année 1739, p. 126, il a aussi donné : *Nouvelles expériences faites en Languedoc sur la propagation du son, qui confirment celles qui ont été faites aux environs de Paris.*

CASSIODORE (AURÉLIEN), historien latin, et ministre de Théodoric, roi des Goths, naquit à Squillace, vers 470. Dès l'âge de dix-huit ans, il avait déjà acquis une grande réputation par son savoir et sa prudence. Odoacre, roi des Hérules, lui confia le soin de ses domaines et de ses finances. Après la mort de ce prince, vaincu par Théodoric, il se retira dans sa patrie, mais bientôt rappelé par le vainqueur, il devint son secrétaire, son ministre et le

bienfaiteur de l'Italie. Sa faveur s'accrut avec ses services; il était déjà patrice et maître des offices, lorsqu'il fut fait consul en 514. Éloigné de la cour en 524, il y fut rappelé par la fille de Théodoric, après la mort de ce prince; mais accablé par les revers et la ruine des Goths qu'il n'avait pu prévenir, il se retira enfin dans sa patrie à l'âge de soixante-dix ans, et fonda le monastère de Viviers (en Calabre). On croit que sa carrière se prolongea jusqu'à près de cent ans; au moins sait-on qu'il vivait encore en 562. Parmi les ouvrages de Cassiodore on trouve un traité de musique, qui fait partie de celui qui a pour titre : *De artibus ac disciplinis liberalium litterarum*. L'abbé Gerbert l'a inséré dans sa collection des écrivains ecclésiastiques sur la musique, tom. I, pag. 15. On le trouve aussi dans ses œuvres complètes publiées par les Bénédictins, Rouen, 1679, 2 vol. in fol., réimprimées à Venise en 1729. tom. II.

CASTAGNEDA Y PARÉS (D. ISIDORE), professeur de clavecin à Cadix, dans la seconde moitié du 18e siècle, a fait paraître un ouvrage intitulé : *Traité théorique sur les premiers élémens de la musique*, Cadix, Hondillo et Iglesias, 1785. Ce titre est celui qui est cité dans le Journal Encyclopédique du mois de juin 1783, p. 560; mais il est vraisemblable que ce n'est qu'une traduction, et que l'ouvrage de Castagneda est écrit en espagnol.

CASTAGNERY (JEAN-PAUL), luthier français, vivait à Paris, vers le milieu du 17e siècle. On a de lui des instrumens qui portent la date de 1639, et d'autres, 1662. Ses violons sont estimés, à cause de leur timbre argentin; mais le volume de leur son est peu considérable.

CASTEL (LOUIS-BERTRAND), né à Montpellier le 11 novembre 1688, entra chez les jésuites le 16 octobre 1703. Il cultiva principalement les mathématiques et les enseigna à Toulouse et à Paris, où il arriva vers 1720. Frappé de cette proposition avancée par Newton (dans son Optique, liv. I, pag. 2, prop. 3), que les largeurs des sept couleurs primitives, résultant de la réfraction de la lumière à travers le prisme, sont proportionnelles aux longueurs des cordes d'une échelle musicale disposée dans cet ordre : *re, mi, fa, sol, la, si, ut*, le père Castel prétendit former des gammes de couleurs, comme il y a des gammes de sons, et crut à la possibilité d'une machine, qu'il appela *Clavecin oculaire*, au moyen de quoi, en variant les couleurs, il prétendit affecter l'organe de la vue, comme le clavecin ordinaire affecte celui de l'ouïe par la variété des sons. Il en annonça le projet dans le Mercure de novembre 1725, et en développa la théorie dans les journaux de Trévoux de 1735. Il dépensa des sommes considérables pour faire construire sa machine, qui fut recommencée à plusieurs reprises; mais c'était une idée bizarre qui ne pouvait avoir de résultat satisfaisant, et qu'il finit par abandonner. Le père Castel travailla au journal de Trévoux pendant trente ans, et fournit aussi beaucoup d'articles au Mercure. Quoique géomètre, il manquait de méthode et se jetait souvent dans des écarts d'imagination. Il est mort le 11 janvier 1757, à soixante-neuf ans. On a de lui : 1° L'exposition de son système du clavecin oculaire sous ce titre : *Nouvelles expériences d'optique et d'acoustique* (Mémoires de Trévoux, t. 69 et 70, année 1735). G. Ph. Teleman a donné une traduction allemande de cette exposition sous ce titre : *Beschreibung der Augenorgel, oder Augenclavier*, etc. Hambourg, 1739, in-4°. On trouve une analyse de cette traduction dans la Bibliothèque musicale de Mitzler, tom. 2, pag. 269-276. On a publié aussi à Londres : *Explanation of the ocular Harpsichord*, Londres, 1757, in-8° 22 pages. 2° *Lettres d'un académicien de Bordeaux sur le fond de la musique*, Paris, 1754, in-12. Ces lettres ont été écrites à l'occasion de celle de J.-J. Rousseau sur la musique française : le style en est lourd et

diffus. Une réponse anonyme a été publiée sous ce titre : *Réponse critique d'un académicien de Rouen à l'académicien de Bordeaux*, Paris, 1754, in-12. Cette réponse est du père Castel lui-même; 3° *Remarques sur la lettre de M. Rameau*, dans les Mémoires de Trévoux, an 1736, tom. 71, pag. 1999-2026 (*V.* Rameau). On attribue aussi au père Castel la rédaction des ouvrages de théorie de Rameau; mais ce fait n'est pas prouvé. Le journal des travaux de ce jésuite pour son clavecin oculaire ayant été vendu avec la bibliothèque de la maison professe de son ordre, passa dans celle de Meermann; il a été remis en vente à La Haye en 1824, et acheté par un Anglais. Le père Castel est auteur d'une *Dissertation philosophique et littéraire, où, par les vrais principes de la géométrie, on recherche si les règles des arts sont fixes ou arbitraires* (Paris, 1738, in-12). Pour se faire mieux entendre à cet égard, le père Castel applique ses principes à la musique, et en prend occasion de rapporter à ce sujet les conversations qu'il a eues avec Rameau. Ces conversations ne conduisent à aucun résultat de quelque importance.

CASTELAN (ANDRÉ), violon de la chambre de Henri II, roi de France, fut nommé à cette place en 1555, suivant un compte manuscrit de l'année 1559, qui se trouve à la bibliothèque du roi, à Paris. (V. *la Revue musicale,* 6me année, pag. 257.)

CASTELLACCI (LOUIS), guitariste, est né à Pise en 1797. Après avoir appris les premiers principes de la musique, il se livra à l'étude de la mandoline, et acquit sur cet instrument beaucoup d'habileté. Mais il y a si peu de ressources pour l'existence d'un artiste dont le talent consiste à jouer de la mandoline, que M. Castellacci se vit forcé d'y renoncer pour se faire guitariste. C'est par la guitare surtout qu'il s'est fait connaître. Ainsi que Carulli et Carcassi, il vint chercher une réputation et de l'aisance à Paris : il y trouva ces deux choses. Comme professeur de guitare, il s'est placé au rang de ceux qui obtiennent le plus de succès dans cette ville, dont il ne s'est point éloigné depuis douze ans, si ce n'est pour faire un voyage en Allemagne dans l'année 1825. M. Castellacci a publié près de deux cents œuvres de musique pour son instrument, entre autres, une méthode divisée en deux parties. Toute cette musique, qui est fort légère, et qui consiste en fantaisies, airs variés, duos, rondeaux, valses, etc., a été gravée à Paris, à Lyon et à Milan. On connaît aussi de M. Castellacci un grand nombre de romances.

CASTELLI (JEAN-FRÉDÉRIC), poète dramatique et littérateur, né à Vienne le 6 mars 1781, doit être rangé parmi les écrivains sur la musique, parce qu'il rédige depuis le mois de janvier 1828 un petit journal sur cet art, sous le titre de *Allgemeine musikalischer Anzeiger,* dont il paraît, à Vienne, un numéro chaque semaine, composé d'un quart de feuille in-8°. Le peu d'étendue de ce journal ne permet d'y traiter la matière que d'une manière superficielle.

CASTELLO (DARIO), vénitien, chef de l'orchestre de Saint-Marc, au commencement du 17e siècle, est désigné sur le titre d'un de ses ouvrages : *Capo di Compagnia di musichi istrumenti da fiato.* On connaît de lui les productions dont voici les titres : 1° *Sonate concertate a quattro stromenti, parte prima,* Venise, 1626; 2° *Idem, parte secunda,* Venise, 1627; 3° *Sonate concertate in stil moderno per sonar nel organo, overo Spinetta con diversi istromenti a due e tre, lib.* 1°, Venise, 1629. La deuxième édition est de 1658, in-fol.; 4° *Idem, lib.* 2°; Venise, 1644. C'est une réimpression.

CASTELLO (PAUL DA), compositeur vénitien attachée à l'église de Saint-Marc, en 1670, a donné à Vienne, en 1683, un oratorio intitulé : *Il triomfo di Davide,* dont il avait fait les paroles et la musique.

CASTELLO (JEAN), claveciniste italien,

fixé à Vienne au commencement du 17e siècle, a publié une collection de pièces de clavecin sous ce titre : *Neue Clavier-uebung, bestehend in einer sonata, Capriccio, Allemanda, Corrente, Sarabanda, Giga, Aria con XII variazioni d'Intavolatura di cembalo*, Vienne, 1722.

CASTENDORFER (ÉTIENNE), constructeur d'orgues à Breslau, est un des plus anciens artistes de ce genre dont l'histoire ait conservé les noms, car on sait qu'il construisit un bon orgue à Nordlingue, en 1466. Il est aussi l'un des premiers qui ait introduit l'usage des pédales, s'il est vrai, comme le rapporte Prætorius (*Syntag. mus.*, t. II, p. 111), qu'il en avait mis à l'orgue de la cathédrale d'Erfurt, qu'il construisit en 1483. Il fut aidé dans ses travaux par ses deux fils, Melchior et Michel (V. *Bernhard*).

CASTIL-BLAZE. *Voy*. BLAZE.

CASTILHON (JEAN-LOUIS), membre de l'académie des Jeux-Floraux et avocat à Toulouse, naquit dans cette ville, en 1720, et mourut vers la fin de 1799. Écrivain laborieux, il a publié beaucoup de livres, et a coopéré à la rédaction de quelques grands ouvrages, tels que le *Dictionnaire universel des sciences morales, économiques, politiques et diplomatiques*, et le *Suppplément de l'Encyclopédie* de Diderot et de d'Alembert. Il a fait insérer dans celui-ci un certain nombre d'articles sur la partie historique de la musique qui ont été conservés dans la première partie du Dictionnaire de Musique de l'Encyclopédie méthodique, et qu'il aurait fallu en bannir, car ils renferment, la plupart, des notions fausses et ont plutôt l'apparence que la réalité de l'érudition.

CASTILLO (ALPHONSE DE), docteur à l'université de Salamanque, né vers la fin du 15e siècle, a publié un traité de plain-chant intitulé : *Arte de canto Llano*, Salamanque, 1504, in-4°.

CASTILLON (FRÉDÉRIC-ADOLPHE-MAXIMILIEN-GUSTAVE DE), littérateur, membre de l'académie de Berlin, est né vers 1778, à Utrecht, où son père professait les mathématiques et la philosophie. Le nom de sa famille est *Salvemini ;* son père le quitta pour celui de Castillon, qu'il prit de la ville de Castiglione où il était né. On a de Castillon fils, des *Recherches sur le Beau et sur son application à la musique dans la mélodie, l'harmonie et le rhythme*. Voyez à ce sujet les mémoires de l'académie de Berlin, année 1804, p. 3-19.

CASTOLDI (JEAN-JACQUES). *V*. GASTOLDI.

CASTRITIUS (MATTHIAS), ou CASTRITZ, contrapuntiste allemand du 16e siècle, a publié les ouvrages suivans : 1° *Nova Harmonia quinque vocum*, Nuremberg, 1569, in-4° ; 2° *Carmina quat. vocibus concert.*, Nuremberg, 1571 ; 3° *Symbola principum*, 4 *et* 5 *vocum*, id., 1571 (*Vid*. Draudii Biblioth. class., p. 1625).

CASTRO (JEAN DE), luthiste et maître de chapelle de Jean-Guillaume, prince souverain de Juliers, de Clèves et de Berg, vers 1580, naquit à Liége. Il a publié les ouvrages dont les titres suivent : 1° *Madrigalia et Cantiones*, Anvers, 1569, réimprimés à Louvain, en 1570 ; 2° *Sept livres de chansons*, Paris et Louvain, 1570, in-4°, 1576, in-4°, Anvers, 1582 et 1597, in-4° ; 3° *Flores cantionum 3 vocum*, Louvain, 1574 et 1575 ; 4° *Livre de mélanges contenant un recueil de chansons à quatre parties*, Anvers, 1575, in-4° ; 5° *La fleur des chansons à trois parties, contenant un recueil produit de la divine musique*, Louvain, 1575, Anvers, 1582 et 1591 ; 6° *Chansons, odes et sonnets de P. de Ronsard, à quatre et sept parties*, Louvain, 1577, in-4° ; 7° *Livre de chansons composé à trois parties*, Paris, 1580 ; 8° *Livre de chansons à cinq parties, convenable tant à la voix, comme à toute sorte d'instrumens, avec une pastorelle en forme de dialogue*, Anvers, 1586 ; 9° *Cantiones sacræ*, à cinq, six et huit voix, Douai, 1588, in-4° ; 10° *Rose fresche, Madrigali a 3 voci*,

Venise, 1591, in-4°; 11° *Recueil de chansons à trois parties*, Anvers, 1591, in-4°; 12° *Sonetti*, Anvers, 1592, in-4°; 13° *Cantiones sacræ, quos Mutetas nominant, quinque vocum*, Francfort, 1591, in-4°; 14° *Sonnets avec une chanson à neuf parties*, Anvers, 1592, in-4°; 15° *Odes III, contenant chacune d'elles douze parties, l'une suivant l'autre, le tout mis en musique à quatre voix*, Douai, 1592, in-4°; 16° *Sonetti*, Douai, 1593, in-4°; 17° *Bicinia sacra*, Cologne, 1593, in-4°; 18° *Quintines, Sextines, sonnets à cinq parties*, Cologne, 1594, in-4°; 19° *Harmonie délectable, contenant aucunes stanzes et chansons à quatre parties*, Anvers, 1594, in-4°; 20° *Chant musical, mis en musique à cinq parties*, Cologne, 1597, in-4°; 21° *Sonnets du Seigneur de la Mechinière*, mis en musique à trois parties, Douai, 1600, in-4°.

CASTRO (JEAN), maître de musique à Lyon, vers 1570. On a de lui des *Chansons à trois parties*, Paris, Adrien le Roy, 1580. Depuis 1570 jusqu'en 1592, il a publié une grande quantité de *Chansons*, de *Sonnets* et de *Madrigaux*, à quatre, cinq, six, sept et huit parties, à Lyon, chez de Tournes, et à Paris, chez le Roy. Il y a beaucoup d'apparence que ce compositeur est le même que celui qui est l'objet de l'article précédent, malgré l'opinion contraire émise par M. de Boisgelou, dans une note du catalogue manuscrit de sa bibliothèque.

CASTRO (RODRIGUEZ), juif portugais, fit ses études à Salamanque, et enseigna la philosophie et la médecine à Hambourg, où il s'établit, en 1596. Il mourut dans cette ville, le 20 janvier 1627, âgé de plus de 80 ans. On a de lui : *De officiis medico-politicis, seu medicus politicus*, Hambourg, 1614, in-4°. Le chapitre 14° du livre 4°, est intitulé : *Ut demonstretur, non minus utiliter quam honeste atque prudenter in morbis musicam adhiberi : ipsius encomia præmittuntur*. Le chapitre 15° : *Notantur, ac rejiciuntur musicæ abusus*. Le chapitre 16° : *Musicæ excellentia, atque præstantia, rationibus, auctorum suffragiis et experimentis comprobatur*.

CASTROVILLARI (LE P. DANIEL), cordelier au grand couvent de Venise, vers le milieu du 17° siècle, a fait la musique des opéras *Gli Avvenimenti di Orinda*, en 1659; *La Pasifae*, 1661; et *La Cleopatra*, 1662. Tous ont été représentés à Venise.

CASTRUCCI (PIERRE), habile violiniste, né à Rome, vers 1690, fut élève de Corelli. En 1715, il s'attacha au service du comte Richard Burlington, et passa en Angleterre. Quoique l'enthousiasme de Castrucci pour son art, et surtout pour son instrument, fût porté à un tel degré qu'il passait pour être fou, néanmoins on lui confia la direction de l'orchestre de l'Opéra, à la retraite de Corbet. Quantz l'entendit en 1727; il jouait alors les solos au théâtre de Handel avec beaucoup de succès. En 1737 il donna un concert à son bénéfice, et publia un avertissement où il disait « qu'ayant eu l'honneur de servir la « noblesse anglaise pendant plusieurs an« nées, il espérait qu'elle voudrait bien « l'honorer de sa présence à ce concert. » Il annonçait aussi qu'il devait retourner à Rome l'été suivant; mais soit qu'il n'ait point exécuté ce projet ou qu'il soit revenu à Londres il y est mort en 1769, à l'âge de près de quatre-vingts ans, dans un état voisin de la misère. Castrucci a servi de modèle à Hogarth, pour sa caricature du musicien enragé (*The enraged Musician*). Les compositions qu'il a publiées sont les suivantes: 1° *Sonate a violino e violone o cembalo, op.* 1, Londres et Amsterdam; 2° *Sonate a violino e violone o cembalo, op.* 2, ibid.; 3° *XII concertos for violino*, Londres, 1738.

CASTRUCCI (PROSPER), frère du précédent, et violiniste comme lui, fut attaché à l'orchestre de l'Opéra de Londres, et dirigea pendant quelques années le concert de *Castletavern*. Il a publié : *Six solos*

for a violin and a bass, Londres, in-fol.

CASULANA (MADELEINE), née à Brescia, vers 1540, s'est livrée à l'étude de la composition avec succès, et a publié : 1° *Madrigali a quattro voci*, Venise, 1568; 2° *Il secondo libro de Madrigali* a quattro voci, Brescia, 1583.

CATALANI (ANGÉLIQUE), cantatrice célèbre, née à Sinigaglia, dans l'État romain, en 1783, est fille d'un orfèvre de cette ville. Vers l'âge de douze ans, elle fut envoyée au couvent de Sainte-Lucie, à Gubbio, près de Rome, où sa belle voix attirait aux offices un grand nombre d'amateurs. Cette voix, que j'ai entendue dans sa plus grande fraîcheur, et lorsqu'elle avait atteint tout son développement, avait une étendue rare, surtout à l'aigu, car, dans les traits rapides, Mme Catalani s'élevait quelquefois jusqu'au *contre-sol*, avec un son pur et moelleux. Ce phénomène, joint à beaucoup de facilité naturelle pour l'exécution de certains traits, particulièrement pour les gammes chromatiques, ascendantes et descendantes, que personne n'a faites avec autant de netteté ni avec autant de rapidité. A l'âge de quinze ans, Mme Catalani sortit du couvent, et se vit obligée de chercher une existence au théâtre, par suite de la ruine de son père : son éducation de cantatrice et de musicienne avait été mal faite dans le monastère dont elle sortait : son bel organe faisait tous les frais de son chant ; elle avait même contracté des défauts de vocalisation et d'articulation dont elle n'est jamais parvenue à se corriger, même après qu'elle eut entendu de grands chanteurs tels que Marchesi et Crescentini. Par exemple, elle n'a jamais pu rendre certains traits sans imprimer à sa mâchoire inférieure un mouvement d'oscillation très prononcé ; de là vient que sa vocalisation n'était pas liée, et que les traits exécutés par elle ressemblaient toujours à une sorte de staccato de violon. Malgré ce défaut qui n'était appréciable que par les gens du métier, il y avait tant de charme dans l'émission des sons de l'étonnante voix de la jeune cantatrice, tant de puissance et de facilité dans les tours de force qu'elle exécutait par instinct, une intonation si pure et si juste dans les plus grandes difficultés, que ses premiers pas dans la carrière du théâtre furent marqués par des succès dont il y a peu d'exemples. La nature l'avait destinée au chant de bravoure ; mais elle ne fut éclairée sur sa vocation qu'après plusieurs années de pratique, et dans les premiers temps elle s'essaya dans le chant d'expression, qui était alors celui qu'on préférait, et pour lequel elle n'était point organisée. C'est ainsi qu'elle chanta à Paris, d'une manière peu satisfaisante, l'air avec récitatif de *L'Alessandro nelle Indie*, de Piccini, *se' l ciel mi divide dal caro mio ben*. Bientôt après elle commença à chanter ses variations arrangées pour la voix, d'après un air varié de Rode, ses concertos, l'air, *son Regina*, et toutes ces choses de bravoure dans lesquelles elle ne pouvait trouver de rivale ; ses succès portèrent le fanatisme du public jusqu'au délire.

Ce fut en 1801, que Mme Catalani se fit entendre pour la première fois, au théâtre de *La Scala*, de Milan, dans la *Clitemnestre* de Zingarelli, et dans les *Baccanali di Roma*, de Niccolini. Elle y produisit peu d'effet sous le rapport de l'art du chant, mais sa voix fut admirée et considérée comme un prodige. De Milan, elle passa aux théâtres de Florence, de Trieste, de Rome et de Naples ; partout, elle excita l'enthousiasme, et sa réputation devint bientôt universelle. Cette renommée la fit appeler à Lisbonne pour y chanter à l'Opéra-Italien, avec Mme Gafforini et Crescentini ; elle y arriva vers la fin de 1804 [1]. Il n'est pas vrai, comme on l'a écrit dans quelques recueils biographiques, qu'elle

[1] Dans l'article *Catalani* du nouveau Lexique universel de musique publié par M. Schilling, on a confondu toutes les dates, et on l'a fait arriver à Lisbonne en 1801, époque de son début à Milan, puis on l'a fait aller à Londres passer cinq ans, avant de venir à Paris en 1 6.

ait beaucoup travaillé l'art du chant avec Crescentini, car ce grand chanteur m'a dit qu'il avait essayé en vain de lui donner quelques conseils, et qu'elle n'avait pas paru le comprendre. A Lisbonne, Mme Catalani épousa M. Valabrègue, officier français attaché à l'ambassade de Portugal; mais elle conserva toujours son nom de *Catalani* lorsqu'elle parut en public. M. Valabrègue comprit tout le parti qu'on pouvait tirer d'une voix aussi belle que celle de sa femme, et de l'enthousiasme des populations pour cet organe extraordinaire; dès ce moment commença la spéculation basée sur un don si rare, spéculation qui produisit d'immenses résultats. Mme Catalani se rendit d'abord à Madrid, puis à Paris, où elle ne chanta que dans des concerts. Son séjour en cette ville, et l'effet qu'elle y fit donna pourtant à sa renommée plus d'éclat qu'elle n'en avait eu jusqu'à cette époque; car c'est toujours à Paris que les réputations d'artistes se consolident. Beaucoup de réclamations furent faites par les habiles contre l'engouement du public pour le chant de Mme Catalani; mais il n'y eut pas moins de prévention d'une part que de l'autre. Si le talent de la cantatrice n'était pas à l'abri de tout reproche, il faut avouer que ce talent était composé de rares qualités et de dons naturels qu'il était peu raisonnable de ne point reconnaître. Au beau temps de sa carrière, Mme Catalani fit naître dans toute l'Europe une admiration sans bornes; or, quand le succès est universel, on ne peut nier qu'il ne soit mérité. Qu'il y ait des défauts dans le talent que le monde applaudit avec ivresse, défauts dont les connaisseurs seuls sont juges, à la bonne heure; mais celui qui ne pourrait approuver que la perfection serait fort à plaindre, car cette perfection n'existe pas.

Au printemps de 1807, Mme Catalani se rendit à Londres; c'était là que l'attendait une fortune qui n'avait point eu d'exemples jusqu'alors, bien qu'elle eût déjà donné à Madrid et à Paris des concerts d'un produit immense. Elle avait tout ce qu'il fallait pour séduire des Anglais; d'abord la beauté extraordinaire de sa voix, qualité qu'aucune autre ne saurait remplacer auprès de ce peuple mal organisé pour la musique; puis son maintien noble et décent, son port de reine, qui ne pouvait manquer de plaire à la haute société; enfin, son dédain pour la cour nouvelle de Napoléon, et le choix qu'elle avait fait de l'Angleterre, pour le théâtre de sa gloire; tout concourait à la faire non seulement admirer, mais aimer par les habitans de la Grande-Bretagne. Dans une seule saison théâtrale qui ne durait que quatre mois, elle gagnait environ cent quatre-vingt mille francs, y compris la représentation à son bénéfice. Outre cela, elle gagnait dans le même temps environ soixante mille francs dans les soirées et concerts particuliers. On lui a donné jusqu'à deux cents guinées pour chanter à Drury Lane ou à Covent-Garden *God save the King* et *Rule Britannia*, et deux mille livres sterling lui furent payées pour une seule fête musicale. Lorsque les théâtres de Londres étaient fermés, elle voyageait dans les divers comtés, en Irlande ou en Écosse, et en rapportait des sommes énormes. Ses richesses seraient aujourd'hui égales aux plus grandes fortunes, si elle n'eût eu, pendant son séjour en Angleterre, un train presque royal. Un seul fait pourra faire juger de la dépense de sa maison : dans une seule année, le compte de la bière fournie à ses domestiques, s'éleva, dit-on, à *six cents livres sterling*. On assure d'ailleurs que d'autres causes, indépendantes de ses dépenses personnelles, dissipaient une grande partie de ce qu'elle gagnait.

Après un séjour de sept ans à Londres, Mme Catalani retourna à Paris, au moment de la restauration. Le roi (Louis XVIII), qui l'avait entendue et admirée en Angleterre, lui accorda la direction du théâtre Italien, avec une subvention de 160,000 francs; mais elle ne jouit pas long-temps des avantages de cette entre-

prise, car elle se crut obligée de s'éloigner de Paris, au retour de Napoléon, en 1815. Pendant les cent jours, et dans les premiers mois de la seconde restauration, elle voyagea en Allemagne, se rendit à Hambourg, et de là passa en Danemark et en Suède. Partout elle excita la même admiration, le même enthousiasme. Son retour en France eut lieu par la Hollande et la Belgique. Amsterdam et Bruxelles furent les villes où elle s'arrêta le plus long-temps; elle y donna beaucoup de concerts.

De retour à Paris, elle y reprit, en 1816, la direction du théâtre Italien. Alors commença pour ce spectacle un temps de décadence qui se termina par sa ruine et par la clôture du théâtre. Le public, engoué de Mme Catalani, n'allait à l'Opéra Bouffe que pour l'entendre. M. Valabrègue profita de cette disposition pour en écarter tous les chanteurs de quelque renommée ou de quelque talent. C'est ainsi que Crivelli, Madame Fodor et Madame Pasta, qui étaient venus s'essayer à Paris, furent contraints de s'en éloigner. Quelques nullités et le bouffe Barilli furent tout ce qu'on garda. L'orchestre et le chœur furent aussi soumis à des réformes économiques, au moyen de quoi la subvention royale tout entière était le bénéfice de l'entreprise. Ce n'est pas tout encore. La plupart des opéras qu'on représentait étaient des espèces de pastiches où il y avait de la musique de tout le monde, excepté des auteurs dont l'affiche indiquait les noms. Les morceaux d'ensemble étaient coupés ou supprimés, et des variations de Rode, des concertos de voix ou le fameux *son Regina* en prenaient la place. Tout alla bien cependant pour l'entreprise, tant que l'idole du public conserva le bel instrument qu'elle avait reçu de la nature, mais vers la fin de 1817, une altération sensible se manifesta dans l'organe vocal de Mme Catalani. Le mal agit avec rapidité, car lorsque j'entendis la cantatrice au printemps de 1818, elle ne me parut plus que l'ombre d'elle-même. Bientôt, elle cessa d'attirer le public, et la salle du théâtre Italien fut déserte, parce qu'il n'y avait plus de chanteurs, de choristes, d'orchestre, ni de répertoire. Mme Catalani prit alors la résolution d'abandonner la direction de ce spectacle, et de voyager dans toute l'Allemagne. Un arrangement fut fait entre elle et Mme Gail, pour que celle-ci l'accompagnât dans son voyage, lui préparât ses morceaux et ses accompagnemens d'orchestre, comme avait fait autrefois Pucitta, à Londres et à Paris. Au mois de mai, elles partirent pour Vienne, mais à peine arrivées dans cette capitale, elles cessèrent de s'entendre, des nuages survinrent; Mme Gail revint à Paris, et Mme Catalani continua son voyage. Il dura près de dix ans. Le prestige de la grande renommée de la cantatrice n'était point encore dissipé: beaucoup de gens allaient l'entendre par curiosité; ceux qui ne l'avaient point entendue dans sa jeunesse se persuadaient qu'elle était encore ce qu'elle avait été: le plus grand nombre l'applaudissait sur la foi de sa réputation. Mme Catalani visita tour à tour toutes les cours de l'Allemagne, parcourut l'Italie, revint à Paris, où elle chanta sans succès, visita la Pologne, la Russie, et retourna dans le nord de l'Allemagne, en 1827. Ce fut à cette époque qu'elle se fit entendre à Berlin, pour la dernière fois, et qu'elle prit la résolution de cesser de chanter en public. Elle avait acheté une jolie maison de campagne dans les environs de Florence; elle s'y retira, après avoir vécu quelque temps à Paris, dans un petit cercle d'amis, avec le chagrin de voir qu'il restait à peine, dans la population de cette ville, un souvenir de ce qu'elle avait été autrefois.

Comme actrice, Mme Catalani a toujours quelque chose d'étrange à la scène; je ne sais quoi de convulsif dans les gestes et d'égaré dans les yeux. Ses amis les plus intimes assurent qu'il lui était aussi pénible de chanter dans l'Opéra qu'il lui était agréable de se faire entendre dans un con-

cert, car elle avait naturellement beaucoup de timidité. De là vient qu'elle s'efforçait, et que, dans l'action dramatique, elle dépassait presque toujours le but, de crainte de rester en deçà. Élevée dans un couvent, elle est restée pieuse. De mœurs pures et modestes, elle a été bonne épouse et bonne mère. Généreuse, bienfaisante, elle a fait beaucoup d'aumônes, et l'on estime que le produit des concerts qu'elle a donnés au profit des pauvres s'élève à plus de deux millions. On assure qu'elle a fondé dans sa terre une école de musique où elle enseigne le chant à un certain nombre de jeunes filles.

CATALANO (Octave), né au bourg d'*Enna*, dans le *Val di Noto* en Sicile, vers la fin du 16e siècle, fut d'abord musicien de la chapelle du pape Paul V, et ensuite maître de chapelle de la cathédrale de Messine. Précédemment, il avait été abbé et chanoine à Catane. On a publié de sa composition une collection de motets sous ce titre : *Ad SS. D. N. Paulum V, P. M. Sacrarum cantionum quæ binis, ternis, quaternis, quinis, senis, septenis, octonis vocibus concinnuntur cum basso ad organum ab Octavio Catalano Siculo Ennense*, etc., lib. 1, Romæ ap. Zanettum, 1616, in-4°. Un autre recueil de motets pour trois voix de soprano, trois altos et trois ténors, avait été publié par Catalano en 1609, à Rome. Dans la bibliothèque de M. l'abbé Santini, à Rome, il y a un *Beatus vir* à huit voix, du même auteur. Bodenchatz a inséré un motet à huit voix, de Catalano, dans ses *Florilegii Portensis*. Ce compositeur fut un des premiers qui firent usage de la basse continue chiffrée pour l'orgue.

CATALISANO (le P. Janvier), minime, né à Palerme, vers la fin de l'année 1728, était fils d'un maître de musique, contrapuntiste instruit, mais homme de peu de génie dans ses compositions. Catalisano apprit les premiers principes de la musique sous la direction de son père; puis il entra dans l'ordre des frères mineurs, comme novice, et y fit son cours d'études. Quand il l'eut terminé, il se livra entièrement à des travaux sur la musique, Parvenu à un certain degré d'habileté dans cet art, il fut envoyé à Rome par ses supérieurs, et y devint maître de chapelle de l'église Saint-André *delle Frutte*, qui appartenait à son ordre. Le dérangement de sa santé l'obligea à retourner à Palerme pour y respirer l'air natal. Il est mort dans cette ville en 1793, à l'âge de près de soixante ans. Ce maître est moins connu par ses compositions que par un livre sur la théorie de la musique qu'il a publié sous ce titre : *Grammatica-Armonica fisico mattematica ragionata su i veri principi fondamentali teoricopratici, per uso della gioventù studiosa, e di qualunque musicale radunanza*. Rome, 1781, grand in-4°. Lorsque Catalisano publia ce livre, la manie des calculs pour soutenir de vains systèmes d'harmonie était encore dans toute sa force : Tartini et Rameau avaient mis en vogue cet étalage de chiffres inutiles à l'égard de la pratique de l'art. L'auteur de la *Grammaire-harmonique* ne manqua pas d'imiter ces écrivains, et surchargea son ouvrage de leurs pédantesques et infructueux calculs. Il suppose ses lecteurs instruits dans les mathématiques, ou du moins initiés au cinquième livre des élémens d'Euclide; partant de ce point, il explique la génération des consonnances et des dissonances par les proportions harmonique, arithmétique et géométrique, ainsi que par les phénomènes physiques qui servent de base aux systèmes de Rameau et de Tartini; puis, par une sorte de scrupule sur l'ignorance où pourraient être ses lecteurs concernant ces choses, il explique à la fin en quoi consistent ces proportions, qu'il aurait fallu faire connaître d'abord, pour rendre l'ouvrage intelligible. Les deuxième et troisième chapitres sont les plus utiles du livre, quoiqu'on n'y trouve rien qui ne soit partout. Il y traite de l'harmonie, de l'art d'écrire à plusieurs parties, et des artifi-

ces de l'imitation, du canon et de la fugue, suivant les règles de la pratique. Dans le quatrième chapitre, l'auteur s'occupe de la recherche d'un moyen terme entre les proportions géométrique, harmonique et arithmétique. Le cinquième et dernier chapitre est un dédale de calculs puérils sur ces proportions. Tout cela n'est bon à rien. Catalisano se borne souvent à copier Mersenne et Rameau, mêle ensemble des choses qu'il aurait fallu séparer, confond ce qu'il aurait fallu distinguer, et loin de pouvoir instruire *la Jeunesse studieuse*, à qui son livre était destiné, paraît ne pas s'être toujours entendu lui-même. On pourrait s'étonner d'après cela qu'un maître si instruit dans la pratique de l'art que l'était Sabbatini ait pu donner à l'ouvrage de Catalisano l'approbation qui est imprimée en tête de ce livre, si l'on ne connaissait l'incapacité des compositeurs et des maîtres d'harmonie pour tout ce qui est relatif à la théorie de leur art.

CATEL (CHARLES-SIMON), né à l'Aigle, au mois de juin 1773, se rendit fort jeune à Paris, et se livra sans réserve à son penchant pour la musique. Sacchini, qui s'intéressait à lui, le fit entrer à l'école royale de chant et de déclamation, fondée en 1783, par Papillon de la Ferté, intendant des menus-plaisirs. Catel y étudia le piano, sous la direction de Gobert, et Gossec, qui le prit en affection, lui donna des leçons d'harmonie et de composition. En peu de temps, il devint habile dans l'harmonie et dans toutes les parties de l'art d'écrire la musique; vers le milieu de l'année 1787 il fut nommé accompagnateur et professeur adjoint de la même école. En 1790, l'administration de l'Opéra le choisit pour être accompagnateur de ce théâtre; il conserva cet emploi jusqu'en 1802, époque où des fonctions plus importantes l'obligèrent à renoncer à sa place. Ce fut dans cette même année (1790), que le corps de musique de la garde nationale fut formé par les soins de M. Sarrette, qui depuis lors, fonda le conservatoire de musique et en devint le directeur. L'étroite amitié qui l'unissait déjà à Catel le détermina à lui fournir les moyens de faire connaître son talent, en l'attachant à ce corps de musique, en qualité de chef de musique adjoint de son maître Gossec. Catel s'acquitta des obligations de cet emploi en écrivant un grand nombre de marches et de pas redoublés qui furent généralement adoptés par les régimens français pendant les guerres de la révolution. La première production qui signala le talent de Catel pour les grands ouvrages, fut un *De Profundis* avec chœurs et orchestre, exécuté en 1792, à l'occasion des honneurs funèbres que la garde nationale rendit à son major général Gouvion.

La nécessité de faire entendre la musique dans les fêtes nationales, l'insuffisance et l'inconvénient des instrumens à cordes pour ce genre d'exécution, déterminèrent Catel à composer des symphonies pour les instrumens à vent seuls, et des chœurs à grand orchestre, dont l'exécution n'exigeait aucun instrument à cordes. Le premier essai d'une composition de cette espèce se fit aux Tuileries, le 11 messidor an II, dans l'hymne à la victoire sur la bataille de Fleurus, dont le poète Lebrun avait fait les vers.

En l'an III de la République, époque de l'organisation du Conservatoire de musique, Catel y fut nommé professeur d'harmonie. A peine cet établissement fut-il consolidé, que les vues des professeurs distingués qu'on y avait réunis se tournèrent vers la nécessité de poser les bases d'un système d'enseignement, et de rédiger des ouvrages élémentaires pour toutes les parties de l'art. Chacun eut sa part de travaux, en raison de ses études spéciales, et d'après cette distribution, Catel fut chargé de la rédaction d'un traité d'harmonie. Il en proposa le système dans une assemblée des professeurs; il fut adopté, et l'ouvrage parut en l'an X (1802). Ce livre a été pendant plus de vingt ans le

seul guide des professeurs d'harmonie en France.

Depuis l'origine du Conservatoire de Paris, Gossec, Méhul et M. Chérubini en étaient inspecteurs ; une quatrième place de ce genre fut fondée en 1810, et ce fut Catel qu'on choisit pour en remplir les fonctions. Il ne jouit pas long-temps des avantages de cette nouvelle position, car les événemens de 1814 ayant ôté à M. Sarrette l'administration du Conservatoire, son ami voulut le suivre dans sa retraite, et donna sa démission. Depuis lors, il a refusé tous les emplois qui lui ont été offerts, et sa nomination de membre de l'Institut de France (en 1815) est la seule chose qu'il ait acceptée. En 1824, il fut fait chevalier de la légion-d'honneur, sans avoir fait aucune démarche pour obtenir cette faveur.

Dès l'époque de son établissement, le Conservatoire de musique devint le centre d'un parti dans l'art, ou, si l'on veut, d'une coterie, parce qu'il fut obligé de se défendre des attaques dont il était l'objet. Il fondait un nouvel ordre d'idées; substituait un enseignement normal aux routines vicieuses qui régnaient auparavant en France; créait de nouvelles existences, et portait préjudice à d'autres plus anciennes. Ce fut encore pis quand, séparant des élémens hétérogènes qu'il avait admis dans son sein, il fit des réformes parmi les professeurs dont les habitudes ne coïncidaient pas avec ses nouvelles doctrines. De là des haines, des pamphlets, et des attaques au dehors, qui consolaient les adversaires de la nouvelle école de ses succès naissans. Plus qu'un autre, Catel devait être l'objet de ces attaques, car on connaissait ses étroites liaisons avec le directeur du Conservatoire, et l'on n'ignorait pas qu'il exerçait une active influence sur les résolutions de celui-ci. C'est peut-être à ces causes qu'il faut attribuer les difficultés qui entourèrent Catel à son début comme compositeur dramatique. et la disproportion de l'éclat de sa renommée avec la réalité de son talent; car s'il avait des amis dévoués parmi les artistes du théâtre et de l'orchestre, ses ennemis étaient en foule au parterre. De là vint sans doute l'opposition qui se manifesta contre lui lorsqu'il fit représenter *Sémiramis* en 1802. Le moment n'était pas favorable au succès de cet ouvrage, car c'était celui des haines les plus violentes contre le Conservatoire : aussi ne réussit-il que médiocrement, ou plutôt, ne réussit-il pas, quoique la partition renfermât de grandes beautés. Il faut le dire, elle ne brillait pas par ces traits de création qui marquent tout d'abord la place d'un artiste; mais, le chant y était si noble et si gracieux, la déclamation si juste, l'harmonie si pure, qu'en examinant aujourd'hui cette partition, on s'étonne que le public de l'an x ait montré si peu de sympathie pour cette œuvre. Quelques airs seuls ont survécu dans les concerts, parce qu'ils sont favorables aux chanteurs français. De nos jours, grâce à l'influence des journaux, des applaudisseurs à gages et de la camaraderie, une chute se transforme en un demi succès, un demi succès en un triomphe complet; mais à l'époque où Catel fit représenter *Sémiramis*, un demi succès était une chute, une chute la mort d'un ouvrage dramatique.

Malheur à l'auteur tombé! Catel en fit la triste expérience. Plusieurs années se passèrent avant qu'il eût surmonté son découragement et avant qu'il eût trouvé un livret pour une nouvelle composition. Le coup était porté; il était décrié près des gens de lettres de ce temps comme *un musicien savant,* ce qui était la pire chose qu'on pût dire alors d'un musicien. Enfin en 1807, il fit représenter l'*Auberge de Bagnères*, à l'Opéra-Comique. Cette partition était trop forte, trop pleine de musique pour les habitués de ce théâtre, à l'époque où elle parut. Les mélodies y sont charmantes, les intentions comiques bien saisies, la facture excellente; mais il s'y trouvait des morceaux d'ensemble d'un grand style, dont les combinaisons étaient

trop riches pour un auditoire français de 1807. Le succès fut d'abord incertain, et le mérite du bel ouvrage de Catel ne fut compris que long-temps après, et sa reprise fut en quelque sorte une résurrection.

Dans l'année 1807, ce compositeur fit représenter un opéra-comique sous le titre de *Les artistes par occasion*. La pièce n'était pas bonne : la musique ne put la soutenir; mais il s'y trouvait un trio excellent qui a été souvent chanté aux concerts du Conservatoire, et qu'on a toujours applaudi. Cet ouvrage fut suivi du ballet d'*Alexandre chez Apelle*, en 1808, des *Bayadères*, grand-opéra en trois actes, en 1810, des *Aubergistes de qualité*, opéra-comique en trois actes, en 1812, composition un peu froide, mais dont les mélodies sont d'un goût exquis, du *Premier en date*, opéra-comique en un acte, faible production représentée en 1814, du *Siège de Mézières*, pièce de circonstance, en société avec Nicolo Isouard, Boieldieu et Cherubini, de *Wallace ou le Ménestrel écossais*, drame en trois actes, qu'on peut considérer comme le chef d'œuvre de Catel, ou du moins comme l'œuvre sortie de ses mains où le sentiment dramatique est le plus énergique, et dans laquelle le coloris musical est le mieux assorti au sujet. Cet ouvrage fut représenté en 1817. Il fut suivi, en 1818, de *Zirphile et fleur de Myrte*, opéra en deux actes, représenté à l'Académie royale de musique, et, en 1819, de *l'Officier enlevé*, faible production remplie de négligences, et qui laissait apercevoir le dégoût de l'auteur pour la carrière du théâtre, où jamais ses succès n'avaient été populaires ni productifs. Ce fut son dernier ouvrage. Cherchant dès ce moment ses plaisirs dans les encouragemens qu'il donnait à de jeunes artistes, et dans les douceurs d'une vie tranquille, il se condamna au silence, et passa la plus grande partie de chaque année dans une maison de campagne qu'il avait acquise à quelques lieues de Paris.

La collection des pièces de musique à l'usage des fêtes nationales contient beaucoup de morceaux composés par Catel, entre autres : 1° Ouverture pour des instrumens à vent, exécutée dans le temple de la Raison, an II de la République; 2° Marches militaires et pas de manœuvre; 3° Stances chantées à la fête des élèves pour la fabrication des canons, poudres et salpêtres; 4° Marche militaire; 5° Symphonie militaire, marche et hymne à la victoire sur la bataille de Fleurus, 6° *Le chant du départ*, hymne de guerre; 7° *La bataille de Fleurus*, chœur; 8° Chœur du banquet de la fête de la victoire; 9° *Hymne à l'égalité*, paroles de Chénier; 10° Ouverture en *ut*, à l'usage militaire; 11° Symphonie en *fa*, *Idem.*; 12° Ouverture en *fa*, *Idem*. Catel s'est aussi essayé dans la musique de chambre et a publié : Trois quintettes pour deux violons, deux altos et basse, œuvre 1er, Paris 1797; Trois *idem*; œuvre 2me, *Ib.*; Trois quatuors pour flûte, clarinette, cor et basson, Paris 1796; et six sonates faciles pour le piano, Paris 1799. Le recueil de chansons et romances civiques publié à Paris, en 1796, contient plusieurs morceaux de la composition de cet artiste; enfin il a eu une grande part à la rédaction des *Solféges du conservatoire*, dont il a publié une deuxième édition, en 1815, avec une exposition méthodique des principes de la musique.

L'ouvrage qui a le plus contribué à la réputation de Catel est incontestablement son *Traité d'harmonie*. A l'époque où il l'écrivit, le système de Rameau était le seul qu'on connût en France; la plupart des professeurs du Conservatoire n'enseignaient même pas autre chose pendant les premières années de l'existence de cette école. Catel était trop habile dans la pratique de l'art d'écrire l'harmonie pour ne pas apercevoir les vices de ce système, et pour ne pas comprendre que la génération harmonique imaginée par l'ancien chef de l'école française n'était pas conforme aux

lois de succession des accords. Il vit bien que l'accord de double emploi de Rameau et ceux de septième mineure du second degré, de neuvième, de onzième, etc., étaient des produits de prolongations d'accords précédens sur des accords consonnans et dissonans; il aperçut l'origine de certains accords dissonans dans des altérations d'autres accords naturels, et fondant sa théorie sur ces considérations, il débarrassa le système de l'échafaudage d'accords fondamentaux imaginés par Rameau, et produits, suivant cet harmoniste, par des sous-positions ou par des superpositions de notes, ajoutées de tierce en tierce. La théorie de Catel avait déjà été présentée, au moins dans ses considérations les plus importantes, par Kirnberger (*Grundsætze des Generalbass als erste linien der composition*, Berlin, 1781, in-4°), et par Turk (*Anweisung zum Generalbasspielen*, Halle, 1800); mais à l'époque où ce système fut proposé, il était inconnu en France, en sorte que le mérite de l'invention lui reste. Il est certain que ce système, beaucoup plus simple, et plus conforme aux faits qui se produisent dans l'emploi et dans la succession des accords, était un grand pas vers une théorie complète et rationnelle de l'harmonie; mais il est si difficile de s'affranchir tout à coup des habitudes de l'éducation dans la recherche de la vérité, que Catel se crut obligé de prendre la base de son système d'harmonie dans les divisions du monocorde, imitant en cela ses prédécesseurs qui avaient fondé le leur sur des phénomènes physiques plus ou moins incertains, plus ou moins mal observés. Il ne vit pas qu'il prêtait ainsi des armes à ceux qui voudraient attaquer sa théorie. Voici quel est le point de départ qu'il a choisi.

« Il n'existe en harmonie qu'un seul « accord qui contient tous les autres. Cet « accord est formé des premiers produits « du corps sonore, ou des premières divi- « sions du monocorde.

« Une corde tendue donne dans sa tota- « lité un son que je nommerai *sol*. Sa « moitié donne un *sol* à l'octave du 1er; « son tiers donne un *ré* à la 12me, son « quart donne un *sol* la double à octave, « son cinquième donne un *si* à la 17me; « son sixième donne un *ré* octave du tiers, « son septième donne un *fa* à la 21me; « son huitième donne un *sol* à la triple « octave, son neuvième donne un *la* à « la 23me.

« Ainsi, en partant du quart de la corde, « ou de la double octave du premier son, « on trouve en progression de tierces l'ac- « cord *sol*, *si*, *ré*, *fa*, *la*. »

Il est facile de comprendre les conséquences que Catel tire de ce résultat des divisions du monocorde; car, dans *sol*, *si*, *ré*. *fa*, *la*, on trouve l'accord parfait majeur *sol*, *si*, *ré*; l'accord parfait mineur, *ré*, *fa*, *la*; l'accord de quinte mineure *si*, *ré*, *fa*; l'accord de septième naturelle de la dominante, *sol*, *si*, *ré*, *fa*; l'accord de septième de sensible *si*, *ré*, *fa*, *la*, enfin l'accord de neuvième majeure de la dominante *sol*, *si*, *ré*, *fa*, *la*. De là, il concluait que tous ces accords sont naturels, et que les autres sont obtenus par des modifications artificielles de ceux-ci.

Mais ainsi que l'a fort bien vu Boely (*Voyez* ce nom), ces divisions du monocorde sont arbitraires si l'on s'arrête au point que Catel a pris pour terme, car rien n'empêche d'aller au-delà, et de pousser la division jusqu'à *ut*, *mi*, et d'autres sons encore, en sorte qu'au lieu de l'accord *sol*, *si*, *ré*, *fa*, *la*, on aura *sol*, *si*, *ré*, *fa*, *la*, *ut*, *mi*, etc. On comprend, d'après cela, quelles objections se présentent contre la distinction établie par Catel entre les accords qu'il appelle *naturels* et ceux qu'il nomme *artificiels*; car dans l'accord *sol*, *si*, *ré*, *fa*, *la*, *ut*, *mi*, on trouve l'accord de septième mineure du second degré, *ré*, *fa*, *la*, *ut*, et l'accord de septième majeure *fa*, *la*, *ut*, *mi*; donc, plus de nécessité de prolongation pour la formation de ces accords. En faisant d'autres proportions dans la division

du monocorde, on arrive à d'autres sons qui rendent également inutiles les altérations des intervalles naturels des accords; dès *lors*, toute la théorie s'écroule. Tels sont les inconvéniens de ces systèmes basés sur des considérations prises en-dehors de l'art : aucun d'eux ne soutient un examen sérieux. Heureusement la théorie de Catel n'avait pas besoin du faible soutien de ces divisions du monocorde qui ne prouvent rien; la distinction des accords naturels et des accords artificiels subsiste, parce que les premiers sont des faits acceptés par l'oreille comme ayant une existence indépendante de toute harmonie précédente, tandis que les autres ne se conçoivent que comme de produits de succession à des faits antérieurs. L'instinct du musicien avait guidé Catel dans cette distinction avec plus de sûreté qu'une mauvaise physique d'écolier : de là vient que malgré les attaques des partisans de l'ancien système de la basse fondamentale, le traité d'harmonie de Catel a été pendant près de vingt ans le seul ouvrage qu'on a étudié en France pour apprendre l'harmonie : succès justifié par l'amélioration qui s'est manifestée dans la connaissance pratique de l'art chez les Français.

Le *Traité* d'harmonie de Catel n'est en quelque sorte que le programme d'un cours de cette science; il en a écrit les développemens pour ses élèves et a donné des exemples nombreux pour tous les cas qu'il avait indiqués. Son manuscrit autographe, d'un grand intérêt pour la pratique de l'art, avait passé dans la bibliothèque de Perne; il est aujourd'hui dans la mienne.

Quels qu'aient été les talens de Catel, ils ne furent qu'une partie de ses titres à l'estime, je pourrais dire, à la vénération de ceux qui le connurent. A l'esprit le plus juste et le plus fin, au don d'observation le plus pénétrant, il joignait la probité la plus sévère, et toutes les qualités de l'ame la plus pure. Pendant quarante ans, son amitié, sa reconnaissance pour M. Sarrette, qui l'avait secondé de tout son pouvoir dès son début dans sa carrière, ne se démentit pas un instant; sa bienveillance pour les jeunes musiciens, qui réclamèrent ses conseils et sa protection, ne connut pas de bornes.

CATENACCI (LE P. GIAN-DOMENICO), moine de l'ordre des observans, né à Milan, dans la première moitié du 18e siècle, fut un très habile contrapuntiste et un grand organiste. Il a publié à Milan, en 1791, un livre de sonates fuguées pour l'orgue, qui sont d'un excellent style. Le P. Catenacci a fait de nombreux élèves. Il est mort vers 1800.

CATHALA (JEAN), maître de musique de l'église cathédrale d'Auxerre, vers le milieu du 17e siècle, est auteur de plusieurs messes, dont voici les titres : 1° *Missa quinque vocum ad imitationem moduli*, Lætare Jerusalem, Paris, Robert Ballard, 1666, in-fol.; 2° *Missa quinque vocum, ad imit. mod.* in Luce Stellarum, ibid., in-fol.; 3° *Missa quatuor vocibus, ad imit. mod.* Inclina cor meum Deus, Paris, Christ. Ballard, 1678, in-fol. C'est une deuxième édition; j'ignore la date de la première; 4° *Missa quinque vocibus ad imit. mod.* Nigra sum sed formosa, ibid., 1678, in-fol. Il n'y a pas une seule note blanche dans cette messe, à cause de son titre; 5° *Missa quatuor vocibus ad imit. moduli*, Non recuso laborem, Paris, Ballard, 1680, in-fol.; 6° Messe syllabique en plain-chant, à quatre voix, *Ibid.*, 1683, in-fol.

CATLEY (ANNE), cantatrice à l'Opéra de Londres, de 1767 à 1781, possédait une voix charmante, un goût exquis et une déclamation parfaite. Elle naquit dans cette ville en 1737, et y fit son éducation musicale. Elle épousa le général Lasalle, et mourut à Londres, le 15 octobre 1789. Son portrait a été gravé par Jones, dans le rôle d'*Euphrosine* de l'opéra de *Dunkarton* (Londres, 1777).

CATRUFO (JOSEPH), compositeur dramatique, est né à Naples, en 1771. A l'âge

de douze ans, c'est-à-dire en 1783, il fut admis au conservatoire de *La Pietà de' Turchini*, et il y commença l'étude de la musique. Ses maîtres furent dans cette école *Tarentino* pour l'étude de la basse-chiffrée ou des partimenti, *Sala* pour le contrepoint, *Tritto* pour la coupe dramatique des morceaux et la facture de la partition, enfin *La Barbiera* pour le chant. Vers la fin de 1791, ses études étant terminées, il partit pour Malte, où il écrivit l'année suivante, deux opéras bouffes, *Il Corriere*, en deux actes, et *Cajacciello disertore*, en un acte. Mais bientôt les travaux de M. Catrufo furent interrompus par les événemens militaires qui occupèrent l'Italie. Fils d'un ancien officier espagnol, il était destiné par ses parens à la profession des armes; il entra au service, et lors de la révolution de Naples, il prit parti dans l'armée française, fit les campagnes d'Italie, et partagea la gloire des drapeaux français. Adjudant de place à Diana-Marina, il se mit à la tête des habitans de cette ville, et donna des preuves de courage en la défendant contre les attaques d'une escadre anglaise. Au milieu de ses faits d'armes, il revenait quelquefois à l'objet de ses goûts, à la musique qui avait fait les délices de sa jeunesse. C'est ainsi qu'au carnaval de 1799, il donna sur le théâtre d'Arezzo *Il Furbo contro il Furbo*, opéra bouffe en deux actes, et qu'il écrivit pour la cathédrale de cette ville une messe et un *Dixit* à quatre voix, avec chœur et orchestre. Dans la même année, il composa aussi pour le théâtre de *La Pergola*, à Florence, quelques morceaux qui furent introduits dans les opéras de divers auteurs. Retiré du service militaire en 1804, M. Catrufo se fixa à Genève, et écrivit dans la même année pour l'église de l'Auditoire un *Christus factus est pro nobis*, à voix seule avec orchestre. Il fit aussi représenter au théâtre de cette ville, depuis 1805 jusqu'en 1810, quatre opéras-comiques français, savoir : *Clarisse*, en deux actes; *La Fée Urgèle*, en trois actes; *L'Amant alchimiste*, en trois actes; et *Les Aveugles de Franconville*, en un acte. Pendant son séjour à Genève, M. Catrufo fit le premier essai de l'enseignement mutuel appliqué à la musique, et cet essai lui réussit. Ce fut pour ce cours qu'il écrivit les *Solfèges progressifs* qu'il a publiés à Paris, en 1820, chez Pacini. Arrivé à Paris, vers le milieu de 1810, il se livra à l'enseignement du chant, et publia, l'année suivante, un recueil de *Vocalises* qui fut adopté pour l'usage du conservatoire de Milan. Au mois de novembre 1813 il fit représenter au Théâtre Feydeau *L'Aventurier*, opéra-comique en trois actes, qui n'obtint qu'un succès médiocre; cet ouvrage fut suivi de *Félicie ou la jeune fille romanesque*, en trois actes, qui fut bien accueilli du public et qui resta au théâtre; d'*Une matinée de Frontin*, en un acte; de *La Bataille de Denain*, en trois actes; de *La Boucle de cheveux*, en un acte; de *Zadig*, en un acte; de *L'Intrigue au château*, en trois actes; du *Voyage à la cour*, en deux actes; et *Des Rencontres*, en trois actes. Outre ces ouvrages dramatiques, M. Catrufo a publié: 1° Fantaisie pour le piano sur les airs de *Félicie*; 2° Fantaisie pour le piano sur des airs de Rossini; 3° Variations sur une marche tirée d'*Une matinée de Frontin*; 4° Trois walses caractérisques pour le piano; 5° Six duos caractéristiques pour le chant avec acc. de piano; 6° Six recueils de nocturnes contenant vingt-sept morceaux; 7° Deux recueils d'ariettes contenant neuf morceaux; 8° *Sei quartettini da Camera a quattro voci*; 9° *Sei Terzettini da Camera a tre voci*; 10° *Les animaux chantans*, recueil de canons à plusieurs voix, 11° *Barême musical, ou l'art de composer de la musique sans en connaître les principes*, Paris, 1811, in-8°; 12° Beaucoup de romances françaises avec accompagnement de piano, parmi lesquelles on remarque : *L'Infidélité d'Annette*, *La Déclaration*, *Le Gondolier*, *L'Exilé*, etc.; 13° Un recueil de vocalises sur les airs de

Rossini, Paris, 1826; 14° *Méthode de vocalisation*, ibid., 1830; et plusieurs autres productions légères. On connait aussi de ce compositeur : 1° Un hymne républicain pour voix de ténor, avec chœur et orchestre, exécuté en 1799 sur le théâtre de la Pergola, à Florence; 2° Un hymne du même genre avec orchestre, au théâtre d'Alexandrie, en Piémont ; 3° Une cantate avec chœur à grand orchestre, exécuté à Empoli (Toscane), pour la cérémonie funèbre à l'occasion de l'assassinat des plénipotentiaires français de Rastadt; 4° Une cantate à voix seule avec chœur et orchestre, au théâtre de Pavie, en 1800, pour célébrer la bataille de Marengo. Parmi les productions inédites de M. Catrufo, on remarque: *Blanche et Olivier*, opéra en deux actes, reçu à l'Opéra-Comique; *Don Raphaël*, en trois actes, *Idem; Clotaire*, en trois actes, *Idem ; Le Mécanisme de la voix*, ouvrage élémentaire; *L'Art de varier un chant donné*, et un recueil de vocalises pour contralto et basse. En dernier lieu, il a fait paraître, à Paris, un traité des voix et des instrumens, à l'usage des compositeurs.

CATTANEO (JACQUES), né à Lodi, vers 1666, fut maître de psaltérion et de violoncelle au collége des nobles de Brescia, dirigé par les jésuites. Il est auteur d'un ouvrage intitulé : *Trattenimenti Armonici da Camera a tre istromenti, due violini et violoncello o cembalo, con due brevi cantate a soprano solo ed una sonata per violoncello, opera prima*, Modène, 1700, in-4°.

CATTANEO (FRANÇOIS-MARIE), frère du précédent, né à Lodi, était, en 1739, violiniste de la cour de Dresde, et succéda à Pisendel, en 1756, comme maître de concerts de cette cour. On a de sa composition trois concertos pour violon, et quelques airs en manuscrit.

Un autre musicien du nom de *Cattaneo* a publié à Milan, chez Riccordi, *Deux sinphonies* pour guitare seule.

CAUCHY (AUGUSTIN-LOUIS), membre de l'Académie des sciences, de l'Institut de France, est né à Paris, en 1781. Une rare aptitude pour les mathématiques s'est manifestée en lui dès sa jeunesse : il est aujourd'hui un des géomètres les plus distingués de France. Il a fait insérer dans les mémoires de l'Institut (années 1817 et suivantes), plusieurs mémoires sur des sujets d'acoustique.

CAUCIELLO (PROSPER), musicien de la chapelle royale de Naples, en 1780, a fait graver à Lyon, vers la même époque : 1° Deux œuvres de six duos pour le violon; 2° Cinq quintettes pour violon ou flûte; 3° Trois symphonies détachées à grand orchestre.

CAULERY (JEAN), maître de chapelle de Catherine de Médicis, vivait à Bruxelles, en 1556. Il a fait imprimer à Anvers, dans la même année, un ouvrage de sa composition intitulé : *Jardin musical, contenant plusieurs belles fleurs de chansons spirituelles à trois et à quatre parties*, in-4°.

CAURROY (FRANÇOIS-EUSTACHE DU), sieur de Saint-Frémin, naquit à Gerberoy, près de Beauvais, en 1549. Il eut en France la réputation d'un compositeur habile, et même il fut appelé *Prince des professeurs de musique*, ce qui ne prouve pas d'ailleurs qu'il fût le meilleur musicien de son temps, car ce titre fut aussi donné à *Palestrina* et à *Roland de Lassus*, qui vivaient à la même époque, et qui le méritaient bien mieux que lui. Son père le destinait à entrer dans l'ordre de Malte, dont son fils aîné était commandeur; mais après avoir achevé ses études, Du Caurroy s'adonna à la musique, et y acquit bientôt tant de réputation, que ses parens renoncèrent à leur premier dessein. Il entra dans les ordres, devint chanoine de la Sainte-Chapelle et prieur de Saint-Aïoul de Provins. Il dit dans l'épître dédicatoire de ses *Preces ecclesiasticæ*, publiées en 1609, qu'il était depuis quarante ans maître de musique de la chapelle des rois de France; d'où il suit qu'il fut reçu dans

cette charge, en 1568, ou au plus tard au commencement de 1569, et conséquemment qu'il fut successivement au service de François II, de Charles IX, de Henri III, et de Henri IV. Il annonçait aussi qu'il allait publier plusieurs autres ouvrages, mais la mort le surprit avant qu'il eût exécuté son dessein, le 7 août 1609, à l'âge de 60 ans. La place de surintendant de la musique du roi avait été créée pour lui, en 1599. Il fut inhumé dans l'église des Grands-Augustins. Son tombeau, élevé aux frais de Nicolas Formé, son successeur, a été détruit à la révolution de 1789; Millin l'a fait graver dans son *Recueil des antiquités nationales*. L'épitaphe de Du Caurroy, composée par le cardinal Duperron, son protecteur, se trouve dans *l'Essai sur la musique* de La Borde (tom. III). Il nous reste de ce compositeur : 1° *Missa pro defunctis 5 vocum*. Cette messe, qui n'a jamais été publiée, et dont le manuscrit se trouve à la bibliothèque du roi, à Paris, fut, jusqu'au commencement du 18e siècle, la seule qu'on chantait aux obsèques des rois de France, à Saint-Denis; 2° *Preces ecclesiasticæ ad numeros musices redactæ*, lib. 1, à cinq voix, Paris, 1609; 3° *Precum ecclesiasticarum*, lib. 2, Paris, 1609, in-4°; 4° *Mélanges de Musique, contenant des chansons, des psaumes, des noëls*, Paris, 1610, in-4°. Burney a extrait de cet ouvrage un noël à quatre voix, qu'il a publié dans le troisième volume de son histoire générale de la musique (p. 285); 5° *Fantaisies à trois, quatre, cinq et six parties*, etc., Paris, P. Ballard, 1610, in-4°. Ces deux derniers ouvrages ont été publiés par les soins d'André Pitart, petit-neveu de l'auteur. Du Verdier (Bibl. Française) dit que Du Caurroy avait déjà publié quelques œuvres chez Adrien Leroy, en 1584; mais il n'en indique pas les titres. Il dit aussi que cet auteur avait écrit plusieurs ouvrages théoriques sur la musique, qui n'étaient point encore publiés à cette époque : il ne paraît pas qu'ils l'aient été depuis lors.

CAUS (SALOMON DE), ingénieur et architecte, naquit dans la Normandie, vers la fin du 16e siècle. Ses études dans les mathématiques étant terminées, il passa en Angleterre, où il fut attaché au prince de Galles. Il se rendit ensuite en Allemagne, et devint ingénieur de l'électeur de Bavière, qui lui donna la direction de ses bâtimens et de ses jardins. Après avoir passé la plus grande partie de sa vie auprès de ce prince, il revint en France, et y mourut vers 1630. On a de cet auteur : 1° *Institution harmonique, divisée en deux parties ; en la première sont monstrées les proportions des intervalles harmoniques, et en la deuxième les compositions d'icelles*, Francfort, 1615, in-fol. Jean Gaspard Trost indique une première édition de cet ouvrage, Heidelberg, 1614, in-fol. (voyez *Ausführliche Beschreibung des neuen Orgelwerks auf der Augustusburg zu Weissenfels*, c'est-à-dire, *Description de l'intérieur de l'orgue du château d'Auguste à Weissenfels*, p. 72). Je crois qu'il est dans l'erreur ; cependant l'épître dédicatoire à la reine Anne d'Angleterre est datée de Heidelberg, le 15 septembre 1614. Ce même J. G. Trost avait fait une traduction allemande du livre de De Caus, mais cette traduction est restée manuscrite. La première partie du livre de De Caus est de peu d'intérêt pour l'art, n'étant remplie que de calculs sur les proportions des intervalles; la deuxième, qui est relative à la constitution des tons et au contrepoint, est plus utile, quoique les exemples soient en général mal écrits; 2° *Les raisons des forces mouvantes avec diverses machines et plusieurs dessins de grottes et fontaines*, Francfort, 1615, in-fol., réimprimé à Paris, en 1624, in-fol. Le troisième livre, qui traite de la construction des orgues, est très remarquable pour le temps où il fut écrit. On a une traduction allemande de tout l'ouvrage, sous ce titre : *Von gewaltsamen Bewegungen, Beschreibung etlicher Maschinen*, Francfort, 1616, in-fol. et 1620, in-fol.

CAUSSÉ (JOSEPH), fils de J.-J. Caussé, maître de musique de la collégiale de Saint-Pons (département de l'Hérault), naquit dans cette ville, en 1774. Après avoir fait ses études musicales sous la direction de son père, il vint à Paris où il donna des leçons de piano. On a de lui : 1° *Sonate pour le piano avec flûte obligée, œuvre* 1er, Paris, Viguerie, 1801 ; 2° *Caprice pour le piano, œuvre* 2e, *Ibid.*, 1802 ; 3° Sonates faciles pour le piano, op. 3e, Ibid.; 4° Sérénade pour piano, violon et violoncelle, Paris, Pacini ; 5° Plusieurs pots-pourris, rondeaux, valses, etc., pour piano seul.

CAUX DE CAPPEVAL (GILLES MONTLEBERT), né aux environs de Rouen, au commencement du 18e siècle, entra au service de l'électeur Palatin, et fit imprimer quelques-uns de ses ouvrages à Manheim. On croit qu'il est mort à Paris. On a de lui : *Apologie du goût français relativement à l'Opéra, avec les discours apologétiques, et les adieux aux Bouffons, poème*, Paris, 1754, in-8°. C'est une rapsodie dirigée contre J.-J. Rousseau, à l'occasion de sa *Lettre sur la musique française*. On n'y trouve aucune espèce de mérite : l'auteur se croyait cependant supérieur à Voltaire.

CAVACCIO (JEAN), né à Bergame, vers 1556, fut d'abord chanteur au service de la cour de Bavière; il alla ensuite à Rome et à Venise, et revint enfin dans sa patrie, où il fut nommé maître de chapelle de la cathédrale. Après avoir occupé ce poste pendant vingt-trois ans, il fut appelé à Sainte-Marie-Majeure, comme maître de chapelle, et y resta jusqu'à sa mort, arrivée le 11 août 1626. On trouve son épitaphe dans le *Lexikon* de Walther. On a imprimé de la composition de Cavaccio les ouvrages dont voici les titres : 1° *Magnificat omnitonum*, Venise, 1581. La seconde partie parut en 1582 ; 2° *Madrigali a 5*, lib. 1, Venise, 1583 ; 3° *Musica a 5 da sonare*, id., 1585 ; 4° *Dialogo à 7 nel lib. 1 de Madrigali di Claudio da Correggio*, Milan, 1588 ; 5° *Madrigali a 5*, *lib.* 2, Venise, 1589 ; 6° *Salmi di compieta con le antifone della Vergine, et 8 falsi bordoni a 5*, Venise, 1591 ; 7° *Salmi a cinque per tutti i vespri dell' anno, con alcuni Hinni, Motetti, e falsi bordoni accomodati ancora a voci di donne*, Venise, 1593 ; 8° *Madrigali a 5*, lib. 4, Venise, 1594 ; 9° *Salmi a 5*, Venise, 1594 ; 10° *Madrigali a 5*, lib. 5, Venise, 1595 ; 11° *Canzoni francesi a quattro*, Venise, 1597 ; 12° *Canzonette a tre*, Venise, 1598; 13° *Madrigali a 5*, lib. 6, Venise, 1599; 14° *Messe per i defonti a quattro e cinque, con Motetti*, Milan, 1611. Bergameno a inséré quelques pièces de Cavaccio dans son *Parnassus musicus Ferdinandæus 2-5 vocum*, Venise, 1615. Cavaccio fut un des compositeurs qui contribuèrent à la formation d'une collection de psaumes, imprimée en 1592, et qui fut dédiée à Jean-Pierluigi de Palestrina.

CAVALARY (ÉTIENNE), flûtiste à Paris, vers le milieu du 18e siècle, a fait graver un livre de *Sonates à flûte seule*, Paris, 1746, in-4°, obl.

CAVALIERE ou CAVALIERI (EMILIO DEL), gentilhomme romain, né vers 1550, vécut long-temps à Rome, et fut ensuite appelé à la cour de Toscane, où le grand-duc Ferdinand de Médicis lui confia la place d'inspecteur-général des arts et des artistes. Doué par la nature d'un génie élevé pour la musique, il se livra dès son enfance à l'étude de cet art, et y acquit bientôt des connaissances profondes, non seulement dans le contrepoint, mais aussi dans le chant, et dans la musique instrumentale. Jusqu'à l'époque où il commença à écrire, la musique n'était point sortie des règles rigoureuses du style ecclésiastique appelé *stile osservato;* les madrigaux qu'on chantait à table et dans les salons, étaient écrits en contrepoint fugué. Emilio del Cavaliere, persuadé qu'il était possible de trouver une musique plus légère, plus expressive et plus analogue au

sens de la poésie, tourna toutes ses facultés vers la recherche de ce genre nouveau qu'il se sentait la force de créer. Ses travaux eurent d'abord pour objet de perfectionner l'art du chant. S'il n'est pas l'inventeur de quelques agrémens dont on a fait usage dans cet art, et dont il reste encore quelque chose dans nos écoles, il est du moins le premier qui en ait laissé des traces dans ses ouvrages; ces agrémens étaient le *groppolo* (gruppetto), le *trille*, la *monachine* et le *zimbalo*. Alexandre Guidotti, de Bologne, qui, après la mort de Cavaliere, a publié, en 1600, le drame musical de ce compositeur intitulé : *La Rappresentazione di anima e di corpo*, a donné dans l'avertissement de cet ouvrage une indication de ces ornemens dont les signes ont été employés par Cavaliere, avec leur traduction notée; cette indication des ornemens du chant est la plus ancienne qu'on connaisse. Emilio del Cavaliere fut aussi un des premiers musiciens qui imaginèrent de joindre l'accompagnement des instrumens aux voix, non pour jouer exactement les mêmes choses qu'elles chantaient, comme cela s'était pratiqué jusqu'à lui, mais pour faire un accompagnement de fantaisie improvisé, de la même manière que les chanteurs de la chapelle pontificale exécutaient le plain-chant à plusieurs parties; ce qu'on appelait *contrappunto alla mente*. On trouve aussi dans le drame dont il vient d'être parlé, la preuve que Cavaliere fut un des premiers musiciens, s'il ne fut le premier de tous, qui imaginèrent d'écrire une basse instrumentale différente de la basse vocale, lui donnèrent le nom de *basse continue*, et l'accompagnèrent de chiffres et de signes destinés à guider les instrumentistes dans les accompagnemens improvisés qu'ils exécutaient. La démonstration de ce fait existe dans les instructions que Alexandre Guidotti a mises dans l'édition du drame *La Rappresentazione di anima e di corpo*, sur la signification des signes dont il est question. *I numeri piccoli posti sopra le note del basso continuato per suonare*, dit-il, *significano la consonanza e la dissonanza di tal numero, come il 3 terza, il 4 quarta, e così di mano in mano*, etc. Les idées de Cavaliere sur l'application de la musique à l'expression de la poésie, et sur le drame musical, se développèrent à Florence dans ses conversations avec Jules Caccini son compatriote, Jean Bardi, comte de Vernio, Vincent Galilée, Jacques Peri, Jacques Corsi et Octave Rinuccini, qui étaient ses amis et qui faisaient l'ornement de la cour de Ferdinand de Médicis. Enfin il fit représenter en 1590, *Il Satiro* (Le Satyre), devant le grand-duc et sa cour. C'était le premier essai de ce genre de composition; le succès en fut complet. Dans la même année il donna *La Disperazione de Filene* (Le désespoir de Philène), devant une assemblée particulière; déjà cet ouvrage montrait un progrès sensible dans la forme du récitatif mesuré qui en était la partie principale. En 1595, Cavaliere fit exécuter devant les cardinaux de *Monte* et *Mont' alto*, et devant l'archiduc Ferdinand, *Il Giuoco della cieca*, autre drame musical qui fut reçu avec les plus vifs applaudissemens. Enfin le dernier ouvrage de Cavaliere, intitulé *La Rappresentazione di anima e di corpo*, fut exécuté solennellement à Rome, dans l'oratoire de Sainte-Marie *in Vallicella*, au mois de février 1600; mais à cette époque l'auteur de tant de choses ingénieuses n'existait plus. La poésie de ces quatre drames avait été composée par Laure Guidiccioni, de la maison de Lucchesini, dame noble et spirituelle de la ville de Lucques. Ce dernier ouvrage est le seul de Cavaliere qu'on a imprimé. C'est une composition originale et qui prouve que son auteur possédait une grande force de conception.

CAVALIERI (GIROLAMO), prêtre de la congrégation arménienne, au monastère de St-Damien, à Monforte, naquit vers la fin du 16e siècle. Il fut compositeur estimable et organiste habile. On a imprimé

de sa composition : 1° *Nova metamorfose, lib.* 1, Milan, 1600; 2° *Nova metamorfose a* 5, *lib.* 2, *con partitura*, Milan, 1605; 3° *Nova metamorfose a* 6, *lib.* 3, *co' l basso principale per l'organo*, Milan, 1610; 4° *Madrigali di diversi accomodati per concerti spirituali con partitura*, Louvain, 1616.

CAVALIERI (BONAVENTURE), né à Milan, en 1598, entra fort jeune chez les jésuites. Il étudia les mathématiques sous la direction de Galilée, et devint professeur de cette science à l'université de Bologne, en 1629. Il mourut de la goutte, en 1647. Au nombre des ouvrages qu'il a publiés, il s'en trouve un qui a pour titre : *Centuria di vari problemi per dimostrare l'uso e la facilità de' logaritmi nella gnomonica, astrononmia, geografia, etc.; toccandosi anche qualche cosa della mecanica, arte militare e musica*, Bologne, 1639, in-12.

CAVALLI (FRANÇOIS), organiste célèbre et l'un des premiers compositeurs dont on joua les opéras à Venise, naquit dans cette ville, vers 1610. Son nom véritable était *Caletto*, car on voit au registre des maîtres de chapelle de Saint-Marc, dans les archives de cette église : *Francesco Caletto detto Cavalli*. Il succéda à Jean Rovetta, en qualité de maître de chapelle de Saint-Marc, le 20 novembre 1668 (Voy. *Elogio di Giuseppe Zarlino dell' abbate Ravagnan*, Annot., pag. 71). Cavalli commença à écrire pour le théâtre, vers 1637, époque où l'Opéra s'établit à Venise. Plus tard il fut appelé en France par le cardinal Mazarin, et son opéra de *Xercès* fut représenté à Paris, le 22 novembre 1660, dans la haute galerie du Louvre, à l'occasion du mariage de Louis XIV; mais cet ouvrage n'eut point de succès, soit que la langue italienne ne fût connue que de peu de personnes, soit que la cour fût trop ignorante en musique pour goûter les beautés de cette composition. Avant de venir en France, Cavalli avait été quelque temps au service de l'électeur de Bavière. Vers 1669, il cessa d'écrire pour le théâtre, mais on sait qu'il vivait encore en 1672, époque où Jean-Philippe Krieger le rencontra à Venise, et prit de lui des leçons de composition. Il y a lieu de croire qu'il mourut au mois d'avril 1676, car on voit, par le registre cité précédemment, qu'il eut pour successeur Nadal Monferrato, le 30 du même mois. Planelli (*dell' Opera in musica, sect. III, c.* 3) dit que Cavalli fut le premier qui introduisit des *airs* dans les opéras, que ce fut dans celui de *Jason* qu'il en fit l'essai, et qu'avant lui la musique théâtrale consistait seulement en un récitatif grave, soutenu ou interrompu par les instrumens. Je ferai voir à l'article *Monteverde* que cette assertion n'est pas exacte. Voici la liste des opéras de Cavalli : *Le Nozze di Teti e di Peleo*, en 1639; *Gli amori d'Apollo e di Dafne*, 1640; *La Didone*, en 1641; *Amore innamorato*, 1642; *La virtù de' strali d'Amore*, ib.; *Narciso ed Eco immortalati*, ib.; *L'Egisto*, en 1643; *La Deidamia*, 1644; *L'Ormindo*, ib.; *La Doriclea*, 1645; *Il Titone*, ib.; *Il Romolo ed il Remo*, ib.; *La prosperità infelice di Giulio Cesare dittatore*, 1646; *La Torilda*, 1648; *Giasone*, en 1649; *L'Euripo*, ib.; *La Bradamante*, en 1650; *L'Orimonte*, ib.; *L'Oristeo*, 1651; *Alessandro vincitor di se stesso*, ib.; *L'Artemidoro*, ib.; *La Rosinda*, ib.; *La Calisto*, ib.; *L'Eritrea*, en 1652; *Veremonda*, ib.; *L'Amazone d'Aragona*, ib.; *L'Elena rapita da Teseo*, en 1653; *Xerse*, en 1654; cet ouvrage fut imprimé chez Ballard, en 1660, in-4°; *La Statira, principessa di Persia*, en 1655; *L'Erismena*, ib.; *Artemisia*, en 1656; *Antioco*, en 1658; *Elena*, en 1659; *Scipione Africano*, en 1664; *Mutio Scevola*, en 1665; *Ciro*, id.; *Pompeo Magno*, en 1666; *Egisto*, en 1667; *Coriolano*, en 1660, à Parme. La musique de Cavalli est énergique, dramatique, et se fait surtout remarquer par une puissance de rhythme qui n'existait point avant lui

dans la musique de théâtre. Sous ce rapport il peut être considéré comme un des musiciens qui ont le plus contribué aux progrès de l'opéra.

CAVALLO (TIBERIO), savant italien, fixé à Londres, dans la seconde moitié du 18e siècle, a publié une dissertation sur les instrumens à sons fixes, dans les Transactions philosophiques (t. LXXVIII, an 1788, 2e part.), sous ce titre : *Of those musical instruments, in which the tones, keys and frets are fixed, as in the harpsichord, organ, guittare*, etc.

CAVALLO (FORTUNÉ), né dans l'évêché d'Augsbourg, en 1738, fit ses premières études musicales au séminaire de cette ville. Julini, maître de chapelle de la cathédrale, lui enseigna les premiers principes de la composition; il passa ensuite sous la direction de Riepel, compositeur à Ratisbonne. En 1770, après la mort d'Ildephonse Michl, il fut nommé maître de chapelle de la cathédrale de cette dernière ville. Il est mort dans ce poste, en 1801. Cavallo a composé plus de vingt messes solennelles, des concertos de clavecin, des symphonies, des cantates, etc.; mais, à l'exception de deux messes et de quelques offertoires, toutes ses compositions ont été la proie des flammes, dans le grand incendie qui détruisit une partie de la ville de Ratisbonne, en 1809. Cavallo fut un habile organiste et jouait fort bien du violon.

CAVALLO (WENCESLAS), fils du précédent, naquit en 1781, à Ratisbonne, où il reçut des leçons de violon et de composition d'Antoine-Joseph Libert, premier violon et compositeur du prince de La Tour et Taxis. Après la mort de son père, il devint maître de chapelle de la cathédrale. Il avait composé trois messes solennelles et plusieurs autres morceaux de musique d'église, qui ont été anéantis par l'incendie qui éclata à Ratisbonne, en 1809.

CAVAZZA (DON MANUEL), premier hautboïste de la chapelle du roi d'Espagne, vers 1770, a publié six trios pour deux violons et basse, Madrid, 1772.

CAVEIRAC (JEAN NOVI DE), abbé, né à Nîmes, le 16 mars 1713, vécut à Paris, vers le milieu du 18e siècle. Il fut un des antagonistes de J.-J. Rousseau, dans la querelle sur la musique française, et publia dans cette dispute : *Lettre d'un Visigoth à M. Fréron, sur la dispute harmonique avec M. Rousseau*, Paris, 1754, in-12; et *Nouvelle lettre à M. Rousseau de Genève, par M. de C.*, ibid., 1754, in-12. L'abbé de Caveirac est mort à Paris, en 1782.

CAVENDISH (MICHEL), musicien anglais, vécut vers la fin du 16e siècle. On a inséré quelques-unes de ses compositions dans le recueil de chansons à cinq et à six voix, qui parut à Londres, en 1601, sous ce titre : *Le Triomphe d'Orianne*.

CAVERON (QUENTIN), chanoine de Saint-Quentin, fut maître des enfans de la chapelle de Louis, duc de Guyenne et dauphin, fils de Charles VI (mort en 1415). Ces enfans s'appelaient *Jehan Beaugendre, Jehan Maresse* et *Normanorum*. Ils chantaient le dessus ou *superius* du déchant. (*V.* la Revue Musicale, 6e année, p. 219.)

CAVI (JEAN), maître de chapelle de l'église Saint-Jacques des Espagnols, dans la seconde moitié du 18e siècle, a beaucoup écrit pour l'église. M. l'abbé Santini, de Rome, possède de ce maître les compositions dont les titres suivent: 1° Deux messes à quatre voix, avec instrumens; 2° Le psaume *Beatus vir* et un *Laudate*, à quatre parties, avec orchestre; 3° Un autre *Beatus vir* à trois voix, chœur et orchestre. Cavi a aussi écrit pour le théâtre, mais j'ignore les titres de ses ouvrages dramatiques.

CAYLUS (ANNE-CLAUDE-PHILIPPE DE TUBIÈRES, DE GRIMOARD, DE PESTELS, DE LÉVI, COMTE DE), marquis d'Esternay, baron de Bronsac, conseiller d'honneur du parlement de Toulouse, de l'académie des Inscriptions et de celle de peinture, naquit à Paris, le 31 octobre 1692, et mourut le 5 septembre 1765. Il a traité de la musique des anciens en plusieurs endroits

de son *Recueil d'Antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et gauloises*, Paris, 1752 et ann. suiv., 7 vol. in-4°. On peut voir aussi sur le même sujet sa dissertation intitulée : *De l'amour des beaux-arts, et de l'extrême considération que les Grecs avaient pour ceux qui les cultivaient* (Mém. de l'acad. des Insc., t. 21, p. 174). Tout cela est faible de pensée, de savoir et de style.

CAZA (FRANÇOIS), auteur inconnu dont Forkel (*Allgem. Litter. der Musik*, pag. 303) cite, d'après Maittaire, un livre sous ce titre : *Tractato vulgare del canto figurato, opera Magistri Jo. Petri Lomacio*, Milan, 1492, in-4°.

CAZOT (FRANÇOIS-FÉLIX), né à Orléans, le 6 avril 1790, fut admis au conservatoire de musique, comme élève, en 1804, et reçut des leçons de M. Pradher, et d'harmonie de Catel. Il eut ensuite pour maîtres de composition Gossec, et l'auteur de cette biographie. En 1809, il obtint aux concours du Conservatoire le premier prix de fugue et de contrepoint; deux ans après, le premier prix de piano lui fut décerné. Admis au concours de l'Institut de France, il mérita le 2ᵉ grand prix de composition musicale, et en 1812, il partagea le premier grand prix avec M. Hérold, pour la composition de la cantate intitulée : *Madame de Lavallière*. Peu de temps après, il se maria et suivit à Bruxelles sa femme (Mademoiselle Armand jeune) qui était engagée au théâtre de cette ville comme première chanteuse. Là il donna des leçons de piano jusqu'en 1821, où il retourna à Paris. Arrivé dans cette capitale, il y a repris ses fonctions de professeur. Il a fait graver à Bruxelles des variations pour le piano sur l'air : *Au clair de la lune*.

CAZOTTE (JACQUES), commissaire de la marine, naquit en 1720, à Dijon, où son père était greffier des états de Bourgogne. Après avoir été quelques années à la Martinique, en qualité de contrôleur des îles du Vent, il revint à Paris, où il passa le reste de sa vie dans la culture des lettres. Il est mort sur l'échafaud, victime des troubles révolutionnaires, le 25 septembre 1792. On a de lui : 1° *La guerre de l'Opéra, Lettre à une dame de province, par quelqu'un qui n'est ni d'un coin, ni de l'autre*, Paris, 1753, in-8°, 24 pages; 2° *Observations sur la lettre de J.-J. Rousseau*, Paris, 1754, in-12, sans nom d'auteur. Ces deux opuscules valent mieux que la plupart des pamphlets dirigés contre le philosophe de Genève dans cette querelle ridicule.

CAZZATI (. . .) est cité par Orlandi (*Notizie degli Scrittori Bolognesi*, p. 175) comme auteur d'un ouvrage intitulé : *Opposizioni all' Artusi*. Orlandi ne fait connaître ni le lieu ni la date de l'impression de cet ouvrage.

CAZZATI (MAURICE), compositeur de mérite, né à Mantoue, vers 1635, fut maître de chapelle de l'église de Saint-Petrone, à Bologne, vers 1660. On connaît de lui : 1° *Motetti e Inni a voce sola, con 2 violini e fagotti*, Anvers, 1658, in-4°, op. 1; 2° *Cantata*, Bologne, 1659; 3° *Messa e salmi a 5 voci et 2 violini*; 4° *Messa, salmi e letania a tre voci*; 5° *Motetti a voce sola*; 6° *Motetti a due voci*; 7° *Motetti a 2, 3 et 4 voci, con violini*; 8° *Correnti e balletti a 3 et 4 stromenti*; 8° (bis) *Letanie a quattro voci con violini*; 9° *Salmi per tutto l'anno*, op. 21, Bologne, 1681, in-4°; 10° *Tributo di sacri concerti*, op. 23, Anvers, 1663, in-4°; 11° *Messe due breve a 8 con una concertata a 4*, op. 28, Bologne, 1685. C'est une seconde édition; 12° *Motetti a voce sola con 2 violini*, op. 51, Anvers, 1682; 13° *Motetti a voce sola*, lib. 8, op. 65; Venise, 1685, in-4°. On trouve dans la collection des motets de Ballard, pour l'année 1712, le motet *Sunt breves mundi Rosæ*, de *Cazzati*; enfin Profe a inséré dans sa collection intitulée *Geistlicher Concerten und Harmonien*, etc. (Leipzick, 1641), quelques pièces de cet auteur.

CECCARELLI (ÉDOUARD), né à Meva-

nia, dans l'État de l'Église, fut reçu à la chapelle pontificale comme ténor, le 21 janvier 1628. Aussi instruit dans les lettres que dans la musique, il écrivit de belles paroles latines pour des motets, et fit des travaux considérables pour fixer les règles de la prosodie, de l'accentuation et de la ponctuation des textes sacrés mis en musique. Lui-même en donna des exemples dans quelques-unes de ses compositions pour l'église. Ce savant musicien fut chargé par le pape Urbain VIII, de préparer, conjointement avec Sante Naldini, Étienne Landi et Grégoire Allegri, une édition de tous les hymnes de l'église, tant avec l'ancien chant grégorien, qu'avec la musique à plusieurs parties, composés par Jean Pierluigi de Palestrina. Il s'acquitta avec beaucoup de zèle de cette tâche, et le beau travail de ces hommes distingués parut à Anvers sous ce titre : *Hymni sacri in Breviario Romano S. N. D. Urbain VIII, auctoritate recogniti, et cantu musico pro præcipuis anni festivitatibus expressi. Antverpiæ, ex officina Plantiniana Balthassaris Moretti*, 1544, in-fol. Ceccarelli fut nommé maître de la chapelle pontificale, en 1652, et mourut peu d'années après. Il avait fait un abrégé des constitutions, des décrets et des usages relatifs à cette chapelle; ce travail n'a point été publié.

CECCARELLI (FRANÇOIS), né en 1752, à Foligno, dans l'État de l'Église, fut un chanteur habile. Après s'être fait entendre avec succès sur les principaux théâtres d'Italie, il fut engagé à Dresde comme chanteur de la cour; il est mort en cette ville, le 21 septembre 1814.

CECCHELLI (CHARLES), succéda à Benevoli comme maître de chapelle de Sainte-Marie-Majeure, à Rome, en 1646, et donna sa démission de cette place le 10 septembre 1649. En 1651, il a publié un livre de messes à quatre parties, sans instrumens. C'est ce musicien que Gerber appelle *Dominique Cecchielli*, d'après une indication inexacte de Kircher (*Musurg.*, lib. VII, t. I, p. 614).

CECCHI (DOMINIQUE), chanteur célèbre de la fin du 17e siècle, naquit à Cortone, vers 1660. Après avoir brillé sur les principaux théâtres de l'Italie, il fut engagé à Vienne, où Algarotti le connut. Cet écrivain accorde beaucoup d'éloges à Cecchi, dont le talent était particulièrement remarquable dans le style pathétique. Possesseur de grandes richesses, Cecchi retourna en Italie, vers 1702; il y chantait encore en 1706; l'année suivante il se retira dans le lieu de sa naissance, et y vécut dans le repos jusqu'en 1717, époque de sa mort.

CECCHINI (ANGELO), musicien du duc de Braccinio, a mis en musique à Rome, en 1641 : *La sincerità trionfante o sia l'Ercoleo ardire*, pastorale d'Ottaviano Castelli.

CECCHINO (THOMAS), compositeur, né à Vérone, vivait vers 1620. On trouve dans le catalogue de la Bibliothèque du roi de Portugal l'indication des œuvres suivans de sa composition : 1° *Missarum 3 et 4 vocum, cum motetta* 4 *et* 5 *voc., lib.* 2, *op.* 17; 2° *Madrigali a cinque, lib.* 1, *op.* 15; 3° *Missæ* 3, 4, 5 *et* 8 *voc., op.* 19; 4° *Psalmi vespertini* 4, 5 *et* 8 *voc., lib.* 4, *op.* 22.

CELESTINO (ELIGIO), violiniste, né à Rome, en 1739, fit ses études musicales dans cette ville, et y demeura jusqu'en 1775. Burney, qui le connut à Rome en 1770, le cite comme le meilleur artiste sur le violon qui s'y trouvât à cette époque. En 1776, Celestino fit un voyage en France et en Allemagne; quatre ans après, il se rendit à Ludwigslust, où il fut nommé, en 1781, maître des concerts du duc de Mecklembourg-Schwerin. Wolf, qui l'entendit, en parle avec éloge, dans son Voyage musical. Il vante son talent comme violiniste et comme chef d'orchestre. A l'âge de soixante ans, Celestino se rendit à Londres, pour s'y faire entendre; malgré son âge, il fut considéré comme un des artistes les plus distingués de son temps. De retour en Allemagne en 1800, il con-

tinua l'exercice de ses fonctions, et mourut à Ludwigslust, le 14 janvier 1812. On a publié à Londres et à Berlin quelques ouvrages de Celestino, entre autres : Trois duos pour violon et violoncelle, Berlin, 1786, et six sonates pour violon et violoncelle, œuvre 9e, Londres, Clementi, 1798.

CELLA (LOUIS-SÉBASTIEN), violiniste et compositeur, né à Bareuth, vers 1750, entra dans un régiment autrichien, en qualité de maître de musique, après avoir terminé ses études. Il résida plusieurs années à Klattau, en Bohême, s'y maria et y fit profession de la religion catholique, en 1777. Après avoir voyagé pour donner des concerts, il s'établit à Vienne, puis se rendit à Erlang, où il se fixa vers 1795. Il y vivait encore en 1799. On connaît sous son nom : 1° Douze petites pièces pour le piano, livre 1er, Posen, Simon; 2° Marche pour le piano, Munich, Falter; 3° Dix-sept variations pour le piano sur le menuet de *Don Juan*, Erlang, Walther, 1797.

CELLI (PHILIPPE), compositeur, né à Rome, dans la seconde moitié du 18e siècle, s'est fait connaître par la composition de plusieurs opéras, entre autres : 1° *Amalia e Palmer;* 2° *Dritto e Rovescio*, opéra bouffe, au théâtre *Re* de Milan, en 1815; 3° *Amore aguzza l'ingegno, o sia Don Timonella di Piacenza*, au même théâtre et dans la même année. Il a écrit aussi plusieurs autres ouvrages, mais tout cela est de peu de valeur.

CENSORIN, grammairien et philosophe, vécut sous les règnes d'Alexandre Sévère, de Maximien et de Gordien. Il écrivit vers l'an 238 un petit ouvrage qu'il intitula *De die Natali,* parce qu'il le composa à l'occasion du jour anniversaire de la naissance de son ami Quintus Cerellius. Il y traite de l'histoire, des rites religieux, de l'astronomie et de la musique suivant les principes de Pythagore. Au chapitre dixième de ce livre, Censorin expose les règles de la musique; au douzième, il donne les opinions de Pythagore concernant la musique des sphères célestes, et rapporte qu'un certain Dorilas croyait que le monde était un instrument dont jouait le créateur. Putschius a attribué à tort à Censorin, dans sa collection des grammairiens de l'antiquité, quelques fragmens d'un livre intitulé : *De naturali institutione,* où il est traité de l'astronomie, de la géométrie, de la musique, et de la versification. Ces fragmens ont été placés à la suite de l'ouvrage de Censorin, dans quelques anciennes éditions. Les chapitres 9 à 13 de ces fragmens sont relatifs à la musique, au rhythme, à la modulation, et au mètre poétique. La plus ancienne édition de l'ouvrage de Censorin a paru à Bologne, en 1497. De bonnes éditions, accompagnées de notes, ont été publiées par Havercamp, à Leyde, en 1743 et 1767, et par Gruber à Nuremberg, en 1805 et 1810.

CENTO (LE P. JEAN-ANTOINE), moine franciscain, fut d'abord maître de chapelle à Padoue, puis passa en la même qualité à l'église de St.-François, à Bologne, dans l'année 1660. Il a laissé beaucoup de musique d'église en manuscrit.

CENTORIO (MARC-ANTOINE), né à Verceil, à la fin du 16e siècle, apprit la musique à l'école appelée *il Collegio degli Innocenti*, et se fit d'abord remarquer par la beauté de sa voix. Il se rendit ensuite à Milan pour y apprendre le contrepoint. Ses études terminées, il fut ordonné prêtre, et revint dans sa ville natale, où il obtint un canonicat à Sainte-Marie-Majeure; peu de temps après, il fut nommé maître de chapelle de la même église. Il a composé beaucoup de messes, de vêpres, et de motets qui se conservent encore dans les archives du chapitre. En 1637, la cour de Savoie ayant fait un long séjour à Verceil, Centorio fut chargé de la direction des concerts qui eurent lieu dans cette circonstance, et y fit exécuter plusieurs symphonies de sa composition.

CÉPÈDE (BERNARD-GERMAIN-ÉTIENNE

DE LA VILLE, COMTE DE). *V.* LACÉPÈDE.

CÉPION, cytharède grec, fut élève de Terpandre, et vécut conséquemment entre la 34e et la 40e olympiade. Plutarque (*De musica*) dit qu'il donna une forme nouvelle à la Cythare, et qu'il composa un *Nome* auquel il donna son nom.

CERACHINI (FRANCESCO), né à *Asina Lunga*, en 1748, fut nommé maître de chapelle de la cathédrale de Sienne, en 1796. Il a beaucoup écrit pour l'église, et a formé de nombreux élèves pour le contrepoint.

CERBELLON (D. EUSTACHE), savant espagnol, vivait au commencement du 18e siècle. Il a fait imprimer un ouvrage qui a pour titre : *Dialogo harmonico en defensa de la musica de los templos*. Alcala, 1726, in-4°. C'est une réfutation de l'écrit de Feyoo contre l'introduction de la musique profane dans l'église. (*V.* FEYOO.)

CERCEAU (LE P. JEAN-ANTOINE DU); *Voyez* DUCERCEAU.

CERESINI (JEAN), compositeur italien, né à Césène vers la fin du 16e siècle, est connu par les ouvrages suivans : 1° *Missa et salmi a 5 voci, op.* 3, Venise, 1618; 2° *Motetti e letanie de B. V. a* 2, 3 *et* 4 *voci*, Venise, 1638.

CERONE (DOMINIQUE-PIERRE), prêtre, ne à Bergame en 1566, fit ses études en cette ville, et y apprit la musique. Il dit dans le *Préambule* de son grand ouvrage intitulé *El Melopeo*, qu'il entra d'abord au service de l'église cathédrale d'Oristano en Sardaigne, en qualité de chantre. Déjà il avait formé le projet de se rendre en Espagne; il le réalisa en 1592. Il paraît qu'il ne trouva pas dans les premiers temps à se placer dans une position convenable, car on voit (*Melop.*, p. 1), qu'il parcourait diverses provinces de l'Espagne et (*Ibid., lib.* 1) que ses voyages n'étaient pas terminés en 1593. Enfin, il entra au service de Philippe II comme chapelain, c'est-à-dire comme membre de la chapelle royale. Après la mort de ce prince, il exerça les mêmes fonctions sous son successeur, Philippe III; puis, par des motifs qu'il ne fait pas connaître, il abandonna sa place pour prendre celle de musicien de la chapelle royale à Naples. Son retour en Italie dut s'effectuer au plus tard vers la fin de 1608, car l'année d'après il publia à Naples un traité de plain-chant. Au reste, il n'avait point quitté le service du roi d'Espagne en se rendant à Naples, car les deux royaumes étaient alors réunis sous la domination du même monarque, et la chapelle royale de Naples était aussi celle de Philippe III. On ignore l'époque de la mort de Cerone; on sait seulement qu'il vivait encore en 1613, car il publia dans cette année son livre intitulé *El Melopeo*. Suivant l'inscription de son portrait, qui se trouve dans cet ouvrage, il était alors âgé de quarante-sept ans.

On a de ce musicien : 1° *Regole per il canto fermo*, Naples, 1609, in-4°; 2° *El Melopeo y Maestro, tractado de musica theorica y pratica : en que se pone por extenso, lo que uno para hazerdu perfecto musico ha menestrer saber : y por mayor facilidad, comodidad, y claridad del lector, esta repartido en XXII libros. Compuesto por el R. D. Pedro Cerone de Bergamo : Musico en la Real Capilla de Napoles. En Napoles, por Juan-Bautista Gargano, y Lucrecio Nucci, impressores. Anno de nuestra Saluacion de MDCXIII*, in-fol. de 1160 pages. Au frontispice, on trouve cette inscription peu modeste : *quid ultra quæris?* Le *Melopeo* est un des ouvrages les plus considérables et les plus importans qu'on a publiés sur la musique. On y trouve d'excellentes choses, surtout dans les livres 3e, 4e et 5e, qui traitent du chant de l'église, 11e, 12e, 14 et 15e, relatifs au contrepoint, à la fugue et aux canons, et enfin dans le 17e, qui explique les temps, les modes et les prolations. Tout ce qui concerne les intervalles y est clair et beaucoup plus satisfaisant que ce qu'on avait écrit auparavant. Il est vrai que pour

découvrir ce qui est estimable dans ce livre, il faut le chercher dans un fatras d'inutilités, écrites d'un style prolixe et fastidieux. Il semble que deux hommes ont travaillé au même ouvrage : l'un, doué de jugement et de savoir, l'autre, un de ces érudits qui, faisant à tout propos un vain étalage du fruit de leurs lectures, ne mettent rien à leur place, et délaient en vingt pages ce qui se peut dire en quelques lignes. Par exemple, quoi de plus ridicule que le premier livre du *Melopeo*, malgré l'instruction étendue dont l'auteur y fait preuve? Et que peut-on penser de l'esprit d'un écrivain qui, dans un livre sur la musique emploie plus de cent pages in-folio à traiter des questions telles que celles-ci : *De l'oisiveté; de ceux qui se découragent et de ceux qui persévèrent dans leurs études; des maux causés par le vin; des avantages du vin; du respect qu'on doit au maître; du vice de l'ingratitude; de l'amitié et du véritable ami*, etc., etc.? Malgré ces défauts, si l'on a le courage de lire l'ouvrage de Cerone, d'écarter les inutilités, et de choisir les bonnes choses qui s'y trouvent, on en sera récompensé par l'instruction solide qu'on y puisera sur des matières utiles ou curieuses. Au mérite réel qui le distingue, il joint malheureusement celui de la rareté; il est si difficile de s'en procurer des exemplaires, que le P. Martini n'avait pu en trouver un qu'au prix de *cent ducats*, à Naples, où ce livre a été imprimé, et que Burney, après l'avoir cherché en vain dans ses voyages en Italie, en France, en Allemagne et dans le Pays-Bas, ne put le faire entrer dans sa riche bibliothèque. Je n'ai pas trouvé l'indication d'un seul exemplaire de cet ouvrage dans le nombre immense de catalogues de bibliothèques particulières que j'ai consultés. Celui que je possède a été apporté de Naples à Paris par M. Selvaggi qui l'a cédé à M. Fayolle. Ce littérateur l'a vendu à Perne, et je l'ai acquis avec toute la collection de livres et de manuscrits provenant de la succession de ce dernier. Draudius indique (*Biblioth. Exot.*, pag. 279) une édition du *Melopeo* qui aurait été imprimée à Anvers, en 1619; je ne crois point à cette édition qui, si elle existait, serait encore plus rare que la première. Il ne serait point impossible, toutefois, que des exemplaires eussent porté cette date, et qu'on eût changé à Anvers le frontispice de l'édition de Naples, comme on a fait en 1680 pour les *Primi Albori musicali*, de Laurent Penna, en changeant le titre de l'édition donnée à Bologne, en 1674.

Il n'est peut-être pas inutile de consigner ici quelques remarques qui pourraient faire douter que Cerone fût le véritable auteur du *Melopeo*, ou du moins que le mérite de cet ouvrage lui appartînt tout entier. Il nous apprend, dans son préambule, qu'il avait conçu le dessein d'écrire sur la musique, avant qu'il songeât à s'éloigner de Bergame, et qu'il avait même déjà mis la main à l'œuvre quand il fut appelé à Oristano; mais que ce changement de position avait interrompu ce travail, et qu'il n'avait pensé à le reprendre qu'après qu'il eût remarqué l'ignorance où étaient plongés les musiciens espagnols; ignorance qui lui paraissait n'exister que par la rareté des livres sur la musique. Cependant, on possédait alors en Espagne les ouvrages de Vyzcargui, de Blas Roseto, d'Étienne Roseto, de Balthazar Ruyz, du bachelier Tapia, de Ciruelo, de Christoval de Reyna, de François de Montanos, de François Cervera, de Salinas, de Gonzales Martinez, de Jean Bermudo, de Jean Espinosa, de Jean Martinez, de Melchior de Torrez, de Guevara, de Silva, de Taraçona, et de plusieurs autres bons écrivains; les moyens d'instruction ne manquaient donc pas aux Espagnols, et le livre de Cerone était trop volumineux pour qu'il pût rendre le savoir populaire. Quoi qu'il en soit, il est exactement possible qu'il ait considéré cet ouvrage comme étant nécessaire, et qu'il en ait entrepris la rédaction dans le but qu'il indique. Mais

ses lumières ont-elles été suffisantes pour exécuter un plan si vaste? On peut en douter, si l'on considère la faiblesse du traité de plain-chant qu'il a publié à Naples en 1609. Que l'on compare ce traité avec l'excellent travail sur la même matière renfermé dans les livres 3e, 4e et 5e du *Melopeo :* on aura peine à comprendre que deux choses si différentes aient pu sortir de la même main. Ces trois livres, si remarquables d'ailleurs par leur concision riche de faits, sont très différens du premier, qui est évidemment l'ouvrage de Cerone, et dans lequel il a traité d'une manière si prolixe de questions oiseuses sous le titre de *consonnances morales*. Les autres parties du Melopeo que j'ai signalées plus haut renferment aussi l'exposé d'une excellente doctrine fait avec beaucoup de méthode. Or, il est un fait qui pourrait peut-être servir à expliquer ces singulières anomalies : le voici. Zarlino nous apprend qu'il avait composé un grand ouvrage intitulé *De Re musica*, en vingt-cinq livres, et un autre qui avait pour titre : *Il Melopeo, o musico perfetto*. Voici ce qu'il en dit à la fin de ses *Sopplimenti musicali* (p. 330) : « Ayant parlé « maintenant assez de la dernière partie « des choses qui concernent la musique « et la mélopée, tant en particulier qu'en « général, une autre fois je considérerai « ce qui appartient au *Mélopéiste ou musicien parfait*. Il ne me reste plus qu'à « rendre des actions de grâces à celui qui « habite dans le royaume céleste avec son « fils, notre rédempteur et le Saint-Esprit, « pour m'avoir permis de mettre au jour le « fruit de mes travaux, avec les autres « dons que j'ai reçus de lui. J'espère qu'il « m'accordera de nouveau de satisfaire à « l'engagement que j'ai pris depuis long- « temps envers les hommes studieux, de « publier les vingt-cinq livres que j'ai « promis du traité *De Re Musica*, faits « en langue latine, avec celui que je « nomme *Melopeo o Musico perfetto* [1]. » Or, ce grand travail de Zarlino n'a point été publié pendant sa vie, et les manuscrits ne se sont pas retrouvés depuis sa mort. N'y a-t-il pas quelque vraisemblance qu'ils ont passé entre les mains de Cerone, qui en aura tiré les meilleures parties de son livre?

Il est juste d'avouer pourtant qu'on ne peut considérer le *Melopeo* comme une simple traduction en espagnol de l'ouvrage de Zarlino; tout annonce que Cerone a au moins le mérite de la rédaction, et que plusieurs parties lui appartiennent en propre de toute évidence, quoique dans quelques parties du second livre, et dans presque tous les 11e, 12e et 17e, on reconnaisse la méthode de Zarlino. En plusieurs endroits, et notamment pag. 209, 270, 336 et 932, il cite l'autorité de cet auteur avec éloge, ce que n'aurait pas fait Zarlino. Ailleurs, il parle de quelques auteurs, tels que Valerio Bona, Zacconi, Henri Van de Pute, qui n'ont publié leurs ouvrages qu'après la mort de ce théoricien. Il est assez remarquable qu'ayant écrit son livre pour l'Espagne, et ayant donné (lib. XII) des règles pour les différens genres de compositions, et même des *canzoni*, des chansons à la Napolitaine, des frotoles, estrambotes, etc., Cerone n'ait pas dit un mot des *boleros*, *tirannas*, *seguediles*, *vilhancicos*, et autres pièces espagnoles. Enfin dans le nombre considérable de compositeurs italiens, français et flamands, dont il a indiqué les noms, ou qui lui ont fourni des exemples, on ne trouve que trois espa-

[1] Avendo parlato ora a sufficienza dell' ultima parte della cosa che considera in universale e in particolare della musica e della melopeia, un' altra fiata vederemo quelle cose che appartengono al *Melopeo, o Musico perfetto*. Laonde rendendo grazie immortali a quello che habita col suo Figliuolo nostro redentore et con lo Spirito Santo nel celeste Regno, di havermi concesso tanta grazia ch'io habbia posto in luce queste mie fatiche, oltre gli altri doni ricevuti da sua Maestà, spero che di nuovo mi sarà da lei concesso ch'io potrò satisfare al debito, che già molto tempo ho contratto con ciaschedouno studioso, ponendo in luce hormai i promessi venticinque libri *De Re Musica*, fatti in lingua latina, con quello ch'io nomino *Melopeo, o Musico perfetto*.

gnols, Christophe Morales, François Guerrero et Thomas de Vittoria, qui ont écrit en Italie, et dont le style est calqué sur celui des maîtres italiens du 16e siècle, tandis qu'ayant vécu environ seize ans en Espagne, il aurait pu nous faire connaître la manière originale d'une multitude d'artistes espagnols, dont les noms sont à peine parvenus jusqu'à nous. Il n'est pas moins singulier qu'il ait gardé un silence absolu sur le chant mozarabique, dont les formes sont si remarquables, et qui était en usage de son temps dans beaucoup d'églises de l'Espagne et particulièrement de l'Andalousie. Toutes ces considérations me semblent donner du poids à ma conjecture, et peuvent faire douter que Cerone ait écrit son livre en Espagne, comme il le dit.

CERRETTO (SCIPION), théoricien, compositeur et luthiste, naquit à Naples en 1546. On lui doit un livre estimable intitulé : *Della pratica musica vocale e stromentale*, Naples, 1601, in 4. On y trouve des règles assez intéressantes pour le contrepoint improvisé que les Italiens appellent *Contrappunto da mente*, et des exemples bien écrits, que Zacconi a copiés dans la seconde partie de sa *Pratica di musica*. C'est aussi dans l'ouvrage de Cerretto qu'on trouve pour la première fois les règles et les exemples du contrepoint singulier appelé *Inverse contraire*. Le portrait de ce musicien se trouve en tête de son livre, et a été reproduit par Hawkins, dans le troisième volume de son histoire de la musique, pag. 235.

CERRO (LOUIS), maître de chapelle né à Gênes en 1752, a fait graver à Florence, en 1785, trois trios pour clavecin avec violon obligé.

CERTON (PIERRE), maître des enfans de chœur de la sainte Chapelle, tient une place distinguée parmi les compositeurs français de la première moitié du 16e siècle. Rabelais l'a placé dans la liste des musiciens célèbres de son temps (Nouveau prologue du deuxième livre de Pantagruel). On trouve un motet à quatre voix, de sa composition, sur ces paroles : *O Adonaï*, dans le huitième livre du Recueil des motets de divers auteurs, publié par Pierre Attaignant, Paris 1533, in-4°, gothique. Un recueil de trente-un psaumes à quatre voix, dont il a composé la musique, a paru à Paris, en 1546. Un autre recueil de chansons françaises de ce musicien a été publié par Nicolas Du Chemin, Paris 1552. Burney cite du même auteur le motet *Diligebat autem*, qui est inséré parmi ceux de *Cipriani*, lib. 1, Venise, 1544 : il en fait beaucoup d'éloges, et le dit égal, si ce n'est même supérieur, à tout ce qu'on a fait de mieux en France à cette époque.

CERUTTI (HYACINTHE), abbé, né à Viterbe, en 1737, est connu par une deuxième édition du *Gabinetto armonico* de Bonanni, sous ce titre : *Descrizione degli stromenti armonici*, Rome, 1776, in-4°. Il y a joint une traduction française libre, qui est fort mal écrite, et qui a le défaut d'être remplie d'inexactitudes. On s'est servi des cuivres de la première édition pour les 140 planches qui ornent ce livre.

CERVERA (FRANÇOIS), musicien espagnol, né à Valence, dans la deuxième moitié du 16e siècle, a publié plusieurs livres sur la musique. L'un d'eux est intitulé : *Declaracion de lo canto llano*. Alcala, 1593, in-4°. J'ignore les titres des autres ouvrages.

CERVETTO (JACQUES BASSEVI, dit), excellent violoncelliste, naquit en Italie en 1682. En 1728, il se rendit à Londres, et y entra à l'orchestre du théâtre de Drury-Lane. On rapporte sur lui l'anecdote suivante : Un soir que le célèbre acteur Garrick jouait admiralement le rôle d'un homme ivre, et venait de se laisser tomber assoupi sur une chaise, Cervetto interrompit le silence que gardait l'auditoire en bâillant d'une manière bruyante et prolongée. Garrick, se levant tout à coup de sa chaise, réprimanda vivement le musicien, qui l'apaisa en lui disant : *Je vous demande*

pardon ; je bâille toujours quand j'ai trop de plaisir. Cervetto est mort le 14 janvier 1783, à l'âge de cent et un ans, laissant à son fils une fortune de vingt mille livres sterling, fruit de ses économies.

CERVETTO (JACQUES), fils du précédent, né à Londres, fut, après Mara, le meilleur violoncelliste de son temps. En 1783, il était attaché aux concerts de lord Abington, et à ceux de la reine, mais la fortune considérable qu'il recueillit à la mort de son père le détermina à abandonner l'exercice de son art. On a de lui : 1° Solos pour le violoncelle ; 2° Six duos pour violon et violoncelle ; 3° Six solos pour la flûte ; 4° Six trios pour deux violons et violoncelle, tous gravés à Londres.

CÉSAR (PIERRE-ANTOINE), professeur de clavecin, et marchand de musique à Paris, dans la seconde moitié du 18e siècle, y a publié : 1° Pièces de clavecin, œuvre premier, 1770 ; 2° Sonates pour le clavecin ; 3° Symphonies de divers auteurs, arrangées pour le clavecin, 1787 ; 4° *Les variétés à la mode*, vingt-cinq suites d'airs, ariettes d'opéra et opéra-comique, ariettes italiennes, romances, vaudevilles et duos, arrangés pour le piano-forté, Paris, 1794. Tout cela est au-dessous du médiocre.

CESARINI (CHARLES-FRANÇOIS), surnommé *Del violino,* à cause de son talent comme violiniste, naquit à Rome en 1664. En 1700, il était attaché comme musicien à l'église de la Pietà de la même ville ; puis il devint maître de chapelle de l'église des jésuites. On a de lui : *Le fils prodigue,* oratorio ; 2° *Tobie,* oratorio en deux parties ; 3° *Il Trionfo della divina providenza ne successi de S. Genevieſa.* oratorio ; 4° Le psaume *Credidi,* à huit voix ; 5° Une messe à quatre parties : tous ces ouvrages sont en manuscrit.

CESATI (BARTHOLOMÉ), compositeur italien, vivait dans la seconde moitié du 16e siècle. J. B. Pergameno a inséré plusieurs motets de ce musicien dans son *Parnassus musicus Ferdinandæus*, Venise 1615.

CESI (PIERRE), prêtre, né à Rome, fut maître de chapelle en cette ville, dans la seconde moitié du 17e siècle. On trouve à la bibliothèque royale de Paris (sous le n° Vm. 26) un ouvrage de ce maître intitulé : *Messa a quattro con altre sacri canzoni a una, due, tre o cinque voci di D. Pietro Cesi romano. Libro secundo, opera terza :* in Roma, 1660, in-4°.

CESTI (MARC-ANTOINE), récollet d'Arezzo, qu'Adami fait naître à Florence, fut un des meilleurs compositeurs dramatiques du 17e siècle. Il naquit vers 1620, et, après avoir étudié les élémens de la musique, entra dans l'école de Carissimi. Ayant été nommé maître de chapelle à Florence vers 1646, il commença vers ce temps à écrire des cantates où il fit remarquer son génie pour la musique expressive et dramatique. Cavalli se distinguait alors par les opéras qu'il faisait représenter à Venise, et par le caractère nouveau qu'il donnait au récitatif. Cesti marcha sur ses traces, et peut-être alla-t-il plus loin que son modèle dans le sentiment de la scène, dès son premier ouvrage représenté en 1649. Il entra dans la chapelle du pape Alexandre VII le 1er janvier 1660, en qualité de ténor, fut ensuite maître de chapelle de l'empereur Léopold Ier, et mourut à Rome en 1681.

Cesti coupa les scènes de ses opéras dans la manière des cantates de Carissimi. Presque tous ses ouvrages furent composés pour les théâtres de Venise. Ceux dont on connaît les titres sont : *Orontea,* en 1649 ; *Cesare Amante,* 1651 ; *La Dori, o lo schiavo regio,* en 1663 ; celui-ci eut un très grand succès, non seulement à Venise, mais dans toute l'Italie. *Tito,* en 1666 ; *La schiava fortunata*, en société avec Ziani, à Vienne en 1667, et à Venise en 1674 ; *Argene*, en 1668 ; *Genserico*, en 1659 ; et dans la même année, *Argia*. Gerber croit aussi que cet artiste

a mis en musique le *Pastor Fido*, de Guarini ; mais cela ne paraît pas prouvé. Dans la bibliothèque impériale de Vienne, on trouve la partition d'un opéra de Cesti intitulé *La pomme d'or*, qui a été représenté avec beaucoup de luxe à la cour de Léopold Ier. Ce compositeur paraît avoir peu écrit pour l'église : je ne connais de lui en ce genre de musique que le motet *Non plus me ligate*, qui est en manuscrit à la bibliothèque royale de Paris, dans un recueil sous le numéro Vm 276. Burney a rapporté une scène d'*Orontea*, dans le 4e volume de son Histoire générale de la musique (pag. 67), et Hawkins a publié dans le 4me volume de son Histoire de cet art (p. 94) un petit duo pour soprano et basse, dont les premiers mots sont : *Cara e dolce libertà*. Cesti mérite d'être placé parmi les musiciens inventeurs qui ont le plus contribué aux progrès de la musique de théâtre. Il a composé aussi quelques cantates et un petit nombre des madrigaux.

CEVENINI (CAMILLE), surnommé *l'Operoso* parmi les académiciens *Filomusi*, naquit à Bologne au commencement du 17e siècle. On a de lui : 1° *Concerti notturni espressi in musica*, Bologne, 1636, in-4°; 2° *Epitalamiche serenate nelle nozze d'Annibale Marescotti, e di Barbara Rangoni, applausi musicali*, Bologne, 1638, in-4°.

CHABANON (MICHEL-PAUL-GUI DE), de l'académie française et de celle des inscriptions, naquit à l'île St.-Domingue en 1730. Dans sa jeunesse les jésuites avaient voulu l'attirer dans leur société, et peu s'en fallut que leur dessein ne s'accomplit ; mais, éclairé sur leurs menées, il renonça à son projet, et de dévot qu'il était, il se fit athée. Il avait reçu une éducation brillante, aimait beaucoup la musique, et jouait fort bien du violon ; il fut long-temps chef des seconds violons au concert des amateurs que dirigeait St.-Georges. Après avoir consacré huit ans à la culture de cet art, il l'abandonna pour la carrière des lettres, et se retira entièrement de la société. Il fut reçu à l'académie des Inscriptions en 1760, et le 20 juin 1780, il remplaça Foncemagne à l'Académie Française. Il est mort le 10 juillet 1792. Fontanes a dit de lui : « Chabanon eut plus d'esprit que de talent, « une érudition égale à son esprit, et un « caractère encore préférable à tous ses « titres littéraires. Il cultiva les arts pour « eux-mêmes ; il s'y dévoua tout entier, « sans recueillir le prix de ce dévouement. « La faveur publique s'éloigna presque « toujours de ses travaux, et ses confrè- « res accordaient plus d'éloges à ses mœurs « qu'à ses écrits. » Les ouvrages de Chabanon relatifs à la musique sont les suivans : 1° *Éloge de Rameau*, Paris, 1764, in-12. Il se montre dans cet écrit admirateur passionné de l'inventeur de la basse fondamentale ; 2° *Observations sur la musique, et principalement sur la métaphysique de l'art*, Paris, 1779, in-8°. Hiller a traduit cet ouvrage en allemand, avec des remarques sous ce titre : *Ueber die Musik und deren Wirkungen*. Leipsick, 1781, in-8° ; 3° *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*, Paris, 1785, in-8°, ouvrage qui n'est que le premier refondu, et considérablement augmenté ; 4° *Conjectures sur l'introduction des accords dans la musique des anciens*, dans les Mémoires de l'académie des Inscriptions, t. 34, p. 360, année 1770. C'est dans cet écrit que Chabanon a reproché le premier à Burette de n'avoir point assez distingué les temps en parlant de la musique des anciens. Il croyait que l'harmonie, inconnue aux Grecs du temps d'Aristoxène, ne le fut pas aux Romains d'une époque postérieure ; il se fondait sur les deux vers d'Horace qui avaient déjà donné lieu à la discussion de Du Cerceau et de Burette ; 5° *Sur la musique de Castor*, dans le Mercure, avril 1772, pag. 159 ; 6° *Lettre sur les propriétés de la langue française*, dans

le Mercure de janvier 1763, p. 171. C'est une critique de l'Iphigénie en Aulide de Gluck. On lui répondit dans le même journal, février 1773, p. 192, sous ce titre : *Lettre à M. de Chabanon, pour servir de réponse à celle qu'il a écrite sur les propriétés musicales de la langue française, par M. le C. de S. A.* Dans ses ouvrages, pleins d'idées vagues et de déclamations oiseuses, Chabanon n'a rendu aucun service réel à l'art. Il était fort peu versé dans la théorie, et toutes ses vues se sont tournées vers une espèce de métaphysique obscure, qui n'est d'aucune utilité. Ce que ce littérateur-musicien a donné de meilleur consiste en trois mémoires, où les problèmes d'Aristote concernant la musique sont traduits et commentés. Ces mémoires ont été insérés parmi ceux de l'académie royale des Inscriptions, tom. 46. Chabanon a écrit les paroles et la musique d'un opéra intitulé *Sémélé;* cet ouvrage a été lu et reçu à l'Académie royale de musique, mais n'a jamais été représenté. Deux ouvrages posthumes de cet écrivain ont été publiés par Saint-Ange; ils ont pour titres : *Tableau de quelques circonstances de ma vie*, et *Précis de ma liaison avec mon frère Maugris.* Paris, 1793, 1 vol. in-8°. On trouve dans ces écrits un intérêt presque romanesque.

CHABANON DE MAUGRIS, frère du précédent, naquit à Saint-Domingue en 1736. Il servit quelque temps dans les jeunes cadets de la marine, et commanda même une batterie dans l'île d'Oléron; mais le soin de sa santé l'ayant obligé à quitter l'état militaire, il s'adonna aux lettres et aux arts. Il est mort le 17 novembre 1780. Musicien et poète, comme son frère; il a donné à l'Opéra *Alexis et Daphné;* pastorale, et *Philémon et Baucis,* ballet héroïque. On a aussi de lui quelques pièces de clavecin et de harpe avec accompagnement de violon.

CHABRAN (FRANÇOIS), ou plutôt CHIABRAN, neveu et élève du célèbre violiniste Somis, naquit dans le Piémont en 1723. En 1747, il fut admis dans la musique du roi de Sardaigne, et en 1751, il se rendit à Paris, où il fit admirer son talent sur le violon. Voici en quels termes s'exprimait le *Mercure de France* (Mai, 1751, pag. 188) qui rendait compte de l'effet produit par cet artiste au concert spirituel : « Les applaudissemens qu'il reçut la première et la seconde fois qu'il parut, ont « été poussés dans la suite jusqu'à une « espèce d'enthousiasme. L'exécution la « plus aisée et la plus brillante, une lé« gèreté, une justesse, une précision « étonnante, un jeu neuf et unique, « plein de traits vifs et saillans, caracté« risent ce talent aussi grand que singu« lier. L'agrément de la musique qu'il « joue, et dont il est l'auteur, ajoute aux « charmes de son exécution. » On a gravé à Paris, trois œuvres de sonates pour le violon et un œuvre de concertos pour le même instrument, de la composition de Chabran.

CHALLES (CLAUDE-FRANÇOIS MILLIET DE), mathématicien, né à Cambrai en 1621, entra chez les jésuites à l'âge de quatorze ans, et enseigna pendant toute sa vie les humanités, la rhétorique et les mathématiques. Le duc de Savoie, Charles Emmanuel II, le fit nommer recteur du collége de Chambéry. Il fut ensuite appelé à Turin, où il mourut le 28 mars 1678. On a de lui un traité général de toutes les parties des mathématiques intitulé : *Cursus seu mundus mathematicus,* Lyon, 1674, dont il y a eu une seconde édition en 4 vol. in fol., Lyon 1690. Le 22e traité, en 47 propositions, est intitulé *de Musica.* C'est un morceau de peu de valeur. Les propositions les plus intéressantes sont les 36e, 38e, et 39e, qui traitent de l'archiviole, du clavecin et de la cornemuse.

CHALLONER (NEVILLE BUTLER), né à Londres en 1784, eut pour maître de violon Cl. Jos. Duboeck, de Bruxelles, et entra comme violoniste à l'orchestre de Covent-Garden, à l'âge de trente-deux ans. Deux ans après il fut engagé pour diriger

l'orchestre de Richemond, et l'année suivante il remplit les mêmes fonctions au théâtre de Birmingham. En 1803, il s'est livré à l'étude de la harpe, et il est entré comme harpiste au théâtre de l'Opéra de Londres, en 1809; il occupe encore cette place aujourd'hui. Challoner a publié en 1805 quatre méthodes, l'une pour le violon, la seconde pour le piano, la troisième pour la harpe, et la quatrième pour la flûte. Il s'est vendu plus de 9000 exemplaires de la méthode de piano; et celles de violon et de harpe ont été tirées à plus de 4000 chacune.

CHALON (FRÉDÉRIC), fils d'un violiniste de l'Opéra, fut flûtiste et hauboïste au théâtre de l'Opéra-Comique, et se retira avec la pension en 1821, après trente ans de service. Il a publié: 1° Airs nouveaux pour la flûte, 1er et 2e recueils; 2° Six duos faciles pour deux flûtes, œuvre 2e, Paris, Sieber; 3° Six *idem*, œuvre 3e, *ibid.;* 4° Airs en duos, 1re et 2e suites, *ibid.;* 5° Walses et anglaises pour deux flûtes; 6° Méthode pour le flageolet, Paris, Decombe; 7° Méthode pour le cor anglais, avec des airs et des duos, Paris, Janet; 8° Méthode pour le hautbois à neuf clefs, Paris, Frère, 1826.

CHALONS (CHARLES), claveciniste et violiniste à Amsterdam, vers le milieu du 18e siècle, a publié dans cette ville: 1° Six symphonies à huit parties; 1760; 2° Six sonates pour le clavecin, 1762.

CHAMATERO (HIPPOLYTE). On trouve sous ce nom à la bibliothèque de Munich des *Madrigali a quattro voci*, Venise, 1561.

CHAMBONNIÈRES (ANDRÉ CHAMPION DE), fils de Jacques Champion, et petit-fils de Thomas Champion, tous deux célèbres organistes sous le règne de Louis XIII. André Champion prit le nom sous lequel il est plus connu de la terre de *Chambonnières*, en Brie, dont il avait épousé l'héritière. Il jouait fort bien du clavecin, et passait pour l'un des plus habiles de son temps. Louis XIV lui donna la charge de premier claveciniste de sa chambre. Le Gallois, contemporain de Chambonnières, lui accorde les plus grands éloges en plusieurs endroits de sa *Lettre à mademoiselle Regnault de Solier, touchant la musique* (Paris 1680, in-12). Il assure que sa manière d'attaquer les touches du clavecin était telle qu'il tirait de cet instrument des sons d'une qualité si moelleuse, qu'aucun autre artiste ne pouvait l'atteindre dans cet art. Nous apprenons aussi de Le Gallois que Hardelle fut, de tous les élèves de Chambonnières, celui qui l'imita le mieux. Ses autres élèves furent Buret, Gautier, les premiers Couperins, d'Anglebert et Le Bègue. On peut donc considérer ce maître comme le chef d'une école de clavecin qui s'est propagée jusqu'à Rameau, car le caractère de la plupart des ornemens de ses pièces se retrouve jusque dans celles de celui-ci. Chambonnières est mort en 1670. Ce fut lui qui produisit à Paris et à la cour le premier des Couperins (Louis). On a de ce claveciniste six livres de pièces de clavecin, publiés à Paris, sans date, in-4° obl.

CHAMELET (PIERRE DE), ménestrel de la musique de Charles V, roi de France, suivant une ordonnance de l'hôtel, datée de 1364 (Mss. de la bibliothèque royale de Paris). On voit par cette ordonnance, que ce musicien jouait d'un instrument appelé *fluste de Behaigne* (Guillaume de Machault écrit *flauste Brehaigne*). La forme de cet instrument n'est pas exactement connue. *Brehaigne* est un vieux mot français qui signifie une femelle stérile. *Flûte Brehaigne* était peut-être une flûte à sons aigus, une petite flûte.

CHAMPEIN (STANISLAS), compositeur dramatique, naquit à Marseille, le 19 novembre 1753. Il apprit la musique sous la direction de deux maîtres peu connus, nommés Peccico et Chauvet. A l'âge de treize ans, il devint maître de musique de la collégiale de Pignon, en Provence, pour laquelle il composa une messe, un *Magnificat* et des psaumes. Au mois de juin

1770, il se rendit à Paris, et quelques mois après son arrivée, il fut assez heureux pour faire entendre à la chapelle du roi, à Versailles, un motet à grand chœur de sa composition. A la fête de Sainte-Cécile de la même année, il donna, dans l'église des Mathurins, une messe et le motet de Versailles. Son premier essai dans la musique dramatique fut un opéra-comique en deux actes, représenté par les comédiens du Bois-de-Boulogne, sous le titre du *Soldat français*. Depuis 1780, Champein a donné au Théâtre-Italien : 1° *Mina*, en trois actes (1780) : 2° *La Mélomanie*, en un acte (1781). Cet ouvrage est le meilleur de l'auteur. Il a été repris plusieurs fois, et toujours avec succès. Au milieu des défauts qu'on y trouve, des phrases mal faites, des mauvaises cadences fréquentes et d'une harmonie incorrecte, on y remarque de jolies mélodies, une heureuse imitation des formes italiennes de l'époque, et même une sorte d'élégance dans l'instrumentation; 3° *Le Poète supposé*, en trois actes (1783); 4° *Le Baiser*, en trois actes (1784); 5° *Les Fausses nouvelles*, en deux actes (1786); 6° *Les Espiègleries de garnison*, en trois actes; 7° *Bayard dans Bresse*, en quatre actes (1786); 8° *Isabelle et Fernand*, en trois actes; 9° *Colombine douairière*, ou *Cassandre;* 10° *Léonore*, ou *l'Heureuse épreuve*, en deux actes; 11° *Les Dettes*, en deux actes, 1787; 12° *Les Épreuves du Républicain*, en trois actes; 13° *Les Trois Hussards*, en deux actes (1804); 14° *Menzikoff*, en trois actes (1808); 15° *La Ferme du Mont-Cenis*, en trois actes (1809); 15° (bis) *Les Rivaux d'un moment*, en un acte (1812). Au théâtre de l'Opéra : 16° *Le Portrait, ou la divinité du Sauvage* (1791); au théâtre de *Monsieur :* 17° *Le nouveau Don Quichotte*, en deux actes (1789), un des meilleurs ouvrages de Champein. Le privilége du théâtre de *Monsieur* ne permettait de jouer que des pièces d'origine italienne; cette circonstance fut cause que *Le nouveau Don Quichotte* fut joué comme une pièce traduite, sous le nom imaginaire d'un *Signor Zuccharelli*. Framery assure que les Italiens mêmes furent dupes de ce subterfuge; 18° *Les Ruses de Frontin*, en deux actes, au théâtre de Beaujolais; 19° *Florette et Colin*, en un acte; 20° *Les Déguisemens amoureux*, en deux actes; 21° *Le Manteau* ou *les nièces rivales*, en un acte.

On remarque une interruption assez longue dans les travaux de Champein pour le théâtre, car depuis 1792 jusqu'en 1804, il n'a fait représenter aucun ouvrage. Des fonctions administratives auxquelles il avait été appelé en 1793, furent cause de cette lacune dans sa carrière d'artiste. Il ne faut pas croire, toutefois, qu'il soit resté étranger à la musique dans cet intervalle, car il a écrit pour l'académie royale de musique et pour l'Opéra-Comique, divers ouvrages qui ont été reçus à ces théâtres, mais qui n'ont pas été représentés. Ces opéras sont : 1° *Le Barbier de Bagdad*, en trois actes; 2° *Diane et Endymion*, en trois actes; 3° *Le triomphe de Camille*, en deux actes; 4° *Wisnou*, en deux actes; 5° *L'Éducation de l'Amour*, en trois actes, pour l'Opéra-Comique; 6° *L'Inconnu*, en un acte; 7° *Les Métamorphoses*, ou *les parfaits amans*, en quatre actes; 8° *L'Amourgoutteux*, en un acte, paroles de Sedaine; 9° *Le père adolescent*, en un acte; 10° *Beniowsky*, en trois actes; 11° *Bianca Capello*, en trois actes; 12° *La Paternité recouvrée*, en trois actes; 13° *Les Bohémiens ou le pouvoir de l'amour*, en deux actes; 14° *Le Noyer*, en 1 acte; 15° *Le Trésor*, en 1 acte. Dans le temps où le prince de Condé s'amusait à jouer la comédie, à Chantilly, avec quelques seigneurs de la cour, Champein fut invité à écrire un opéra-comique en deux actes, qui avait pour titre : *La Chaise à porteurs*. Le prince y jouait le rôle de *Fesse-Mathieu*, et Mademoiselle de Condé, morte au Temple, il y a peu d'années, y chantait. La partition de cet

ouvrage s'est perdue. Champein avait essayé de mettre en musique un opéra écrit en prose, et il avait choisi *l'Électre* de Sophocle, traduit littéralement. Le premier acte de cet ouvrage fut répété à l'Académie royale de Musique, et obtint beaucoup d'applaudissemens; mais l'autorité a toujours refusé l'autorisation de représenter cette production, sans faire connaître les motifs de son refus.

Si Champein ne fut pas au premier rang parmi les compositeurs français, il ne mérita pourtant point l'abandon où il fut laissé dans les vingt-quatre dernières années de sa vie, car il y a de la facilité et de l'esprit scénique dans la *Mélomanie*, dans *Les Dettes*, et dans *Le Nouveau Don Quichotte*. Malheureusement, après un silence assez long, il rentra dans la carrière par *Menzikoff*, ouvrage faible qui nuisit au reste de sa vie artistique. Dans sa vieillesse, il ne fut point heureux. A l'époque de ses succès, les droits d'auteur au théâtre rapportaient si peu de chose, qu'il n'avait pu faire d'économies; toute sa fortune consistait en pensions qui avaient été supprimées à la révolution de 1789. Napoléon lui en avait accordé une de 6000 francs; il la perdit encore à la restauration. Plus tard les sociétaires de l'Opéra Comique achetèrent son répertoire, moyennant une rente viagère; mais lorsque ce théâtre eut changé d'administration, le nouvel entrepreneur refusa de reconnaître l'engagement contracté envers l'auteur de la *Mélomanie*. Celui-ci connut bientôt toutes les horreurs du besoin. Sur la proposition de celui qui écrit cette notice, la commission des auteurs, dont il était membre, vota pour Champein un secours annuel de douze cents francs; cette commission, où figuraient Dupaty, Moreau, Scribe, Catel et Boieldieu, obtint pour lui du ministre, M. de Martignac, une pension, et M. le vicomte de Larochefoucault en accorda une autre sur les fonds de la liste civile. Le vieillard ne jouit pas long-temps des douceurs de sa nouvelle position, car il cessa de vivre moins de dix-huit mois après, le 19 septembre 1830.

CHAMPIER (SYMPHORIEN), en latin *Campegius*, habile médecin, naquit à Saint-Symphorien-le-Château, dans le Lyonnais, en 1470. Il fut successivement premier médecin du prince Antoine de Lorraine, et échevin de la ville de Lyon. Il mourut dans cette ville, en 1539. Parmi ses ouvrages, on remarque celui-ci : *De Dialectica, rhetorica, geometria, arithmetica, astronomia, musica, philosophia naturali, medecina, theologia, de Legibus, politica et ethica*, Bâle, 1537, in-8°.

CHAMPION (ANTOINE), organiste célèbre, sous le règne de Henri IV. On trouve parmi les manuscrits de la bibliothèque royale de Munich une messe à cinq voix de sa composition. Son fils, Jacques Champion, père de Chambonnières, fut aussi un habile organiste, sous le règne de Louis XIII. Je possède en manuscrit un livre de pièces d'orgue d'Antoine Champion; elles sont d'un fort bon style.

CHANCOURTOIS (LOUIS), né le 6 mai 1785, fut admis comme élève au Conservatoire de musique, le 25 frimaire an IX, et obtint successivement au concours les premiers prix de piano et d'harmonie. Il se destinait à la carrière d'artiste, et particulièrement à celle de la composition pour le théâtre; mais les difficultés qui ont toujours entouré en France les premiers pas des compositeurs, lui inspirèrent des dégoûts qui lui firent accepter un emploi dans l'administration des finances. Il ne renonça pas pourtant à la musique; mais ce fut en amateur qu'il continua de s'en occuper. En 1818, il fit représenter au théâtre Feydeau, un opéra-comique en un acte, intitulé: *La Ceinture magique*; cet ouvrage ne réussit pas. L'année suivante, il donna au même théâtre *Charles XII*, opéra en trois actes, qui ne fut pas plus heureux. Un nouvel essai fut tenté par lui, en 1823, dans un ouvrage en un acte, qui avait pour titre : *Le Mariage difficile*; la

faiblesse du livret nuisit à la musique, où il y avait des choses agréables. Enfin, le 13 mai 1824, M. Chancourtois fit représenter à l'Opéra-Comique, *La Duchesse d'Alençon,* en un acte : la mauvaise fortune qu'il avait rencontrée jusqu'alors au théâtre, lui fit sentir encore cette fois sa funeste influence. Dégoûté par tant d'essais infructueux, M. Chancourtois a cessé d'écrire.

CHANCY (M. DE), musicien français qui vivait à Paris, au commencement du 17e siècle, a publié un livre de tablature pour la mandore, Paris, 1629.

CHANDOSCHKIN (. . .), violiniste, né en Russie, vers 1765, a publié de sa composition : 1° *Six chansons Russes, variées pour deux violons, op.* 1, Pétersbourg, 1795; 2° *Six chansons, Idem.,* etc., op. 1, ibid., 1796.

CHANOINE DE SAINT-QUENTIN(LE); on trouve sous ce nom, dans les manuscrits de la bibliothèque du roi, cotés 65 (fonds de Cangé) et 7222, trois chansons notées, du 13e siècle.

CHANOT (FRANÇOIS), né à Mirecourt, en 1787, était fils d'un fabricant d'instrumens de musique. Doué de dispositions particulières pour les mathématiques, il y fit de rapides progrès, fut admis à l'école polytechnique, et entra ensuite dans le corps des ingénieurs de la marine. Élevé dans les idées de gloire de l'empire, il vit, comme presque tous les jeunes gens de cette époque qui suivaient la carrière des armes et de la marine, la restauration avec de vifs regrets, et fit sur cet événement des couplets satiriques qui furent chantés publiquement, et dont une copie parvint jusqu'au ministère. Chanot était alors employé à Toulon; une décision du gouvernement le mit à la demi-solde et sous la surveillance de la police. Il se retira alors à Mirecourt, et dans l'oisiveté forcée à laquelle il était condamné, il se mit à réfléchir sur les principes de la construction des instrumens qu'il voyait fabriquer dans l'atelier de son père. Il se persuada que le meilleur moyen pour faire entrer en vibration les diverses parties d'un violon, était de conserver, autant qu'il était possible, les fibres du bois dans toute leur longueur. Partant de ce principe, il considérait la forme des échancrures de l'instrument ordinaire, avec ses angles et ses tasseaux, comme de grands obstacles à la bonne et puissante qualité des sons; enfin, il crut que le creusement de la table, pour en former les voûtes, était contraire aux principes de cette théorie, et conséquemment une erreur de la routine. Il se persuada aussi que les fibres courtes favorisaient la production des sons aigus, et les fibres longues, celles des sons graves. D'après ces considérations, il fit un violon dont la table n'était que légèrement bombée; ses ouïes furent presque droites, et au lieu d'échancrer l'instrument, suivant la forme ordinaire, il en déprima les côtés par un mouvement doux, à peu près semblable à celui du corps d'une guitare. Dans le dessein de favoriser autant qu'il le pouvait la mise en vibration de la table d'harmonie, il attacha les cordes à la partie inférieure de cette table, au lieu de les fixer au cordier ordinaire. Chanot ayant terminé son violon, le seul qu'il ait jamais fait, le soumit au jugement des académies des sciences et des beaux-arts de l'Institut. Des expériences furent faites en présence de plusieurs savans et artistes; on compara l'effet du nouvel instrument avec celui de quelques bons violons de Stradivari et de Guarneri, et les examinateurs décidèrent qu'il ne leur était pas inférieur en qualité (on peut voir le rapport de l'Institut dans le Moniteur Universel du 22 août 1817).

L'expérience a démenti le jugement des savans dont il vient d'être parlé, et tous les violons qui ont été construits d'après le modèle fait par Chanot sont considérés aujourd'hui comme des instrumens de médiocre qualité. Il n'en faut pas conclure cependant que les juges se sont trompés sur leurs impressions; mais il est un fait auquel on n'a point songé : c'est que beau-

coup d'instrumens à archet sont bons au moment où on les monte de cordes, et qu'ils ne deviennent durs ou sourds qu'après que toutes les parties ont acquis leur aplomb. Dans l'espace de six mois, on voit presque toujours s'opérer ces fâcheuses métamorphoses, et tel qui a cru faire l'acquisition d'un excellent instrument, n'en possède au bout de quelque temps qu'un médiocre ou mauvais.

Quelques luthiers qui n'aiment pas les innovations dans la fabrication des instrumens à archet, et qui ne croient pas qu'on puisse faire mieux que les anciens artistes italiens, ont traité assez cavalièrement les idées de Chanot sur la nécessité de laisser aux fibres du bois leur longueur, pour favoriser la vibration. Ils objectent que dans certains violons anciens, l'inclinaison des ouies a trois ou quatre lignes de plus que dans d'autres, sans qu'il en résulte aucune infériorité dans la qualité des sons. A l'égard de la coïncidence des fibres courtes avec les sons aigus, ou longues avec les sons graves, et de l'opinion de Chanot concernant l'ame du violon, qu'il considérait comme interceptant dans le haut la continuité des fibres ligneuses, M. Savart a fort bien remarqué (*Mémoire sur la construction des instrumens à archet*, p. 38) que cette hypothèse est contraire à ce qu'enseigne l'expérience. En effet, si elle était fondée, les sons graves se renforceraient quand on ôte l'ame d'un violon; or, c'est précisément le contraire qui arrive. D'ailleurs, les expériences faites sur des tables harmoniques de violon saupoudrées de sable fin, prouvent, par la régularité des figures, l'uniformité des mouvemens vibratoires entre les deux côtés de l'instrument.

L'attention publique fixée sur Chanot par le rapport de l'Institut fut favorable à sa situation : remis en activité de service par le gouvernement, il fut envoyé à Brest, et reprit ses travaux comme ingénieur de la marine. Dès lors il cessa de s'occuper de ses recherches sur la construction des instrumens à archet. Il est mort à Brest, dans l'été de 1823, à l'âge de trente-sept ans.

CHAPELAIN (JEHAN), premier chantre de la musique de la chambre de Henri II, roi de France, succéda le 1er mai 1558, en cette qualité à Jehan Fernel, mort le 26 avril de la même année, suivant un compte manuscrit de l'année 1559, qui existe à la Bibliothèque royale de Paris (voy. *la Revue Musicale*, 6e année, p. 243). Il y a une chanson française à quatre parties, de ce musicien, dans le recueil publié par P. Attaignant, en 1530.

CHAPELLE (PIERRE-DAVID-AUGUSTIN), né à Rouen, en 1756, vint à Paris dans sa jeunesse, et fit entendre au concert spirituel des concertos de violon de sa composition. Peu de temps après, il se livra à la carrière dramatique, et fit jouer au théâtre de Beaujolais : 1° *La Rose*, opéra en un acte, 1772; 2° *Le Mannequin*, en un acte, dans la même année; 3° *Le Bailli Bienfaisant*, en un acte, 1779; à la Comédie-Italienne; 4° *L'Heureux dépit*, en un acte, 1785; 5° *Le Double Mariage*, en un acte, 1786; 6° *Les deux Jardiniers*, 1787; 7° *La vieillesse d'Annette et Lubin*, en un acte, 1789; 8° *La Famille réunie*, en un acte 1790; 9° *La nouvelle Zélandaise*, à l'Ambigu-Comique, 1793; 10° *La Huche*, en un acte, au théâtre de la Cité, 1794. La musique de tous ces ouvrages est faible et décolorée : celle de *La vieillesse d'Annette et Lubin* a seule obtenu quelque succès. La musique instrumentale du même auteur se compose de Six concertos pour le violon, gravés successivement à Paris; Duos pour deux violons, œuvres 2, 3, 6, 13, 15 et 16; Rondo pour violon seul; Sonates, op. 14, et quelques airs variés. Chapelle fut pendant vingt ans violiniste à la Comédie-Italienne, et passa ensuite à l'orchestre du Vaudeville. Il est mort à Paris, en 1821.

CHAPELLE (JACQUES-ALEXANDRE DE LA), musicien qui vivait à Paris, vers le milieu du 18e siècle, s'est fait connaître

par la publication d'un ouvrage intitulé : *Les vrais principes de la musique, exposés par une gradation de leçons, distribuées d'une manière facile et sûre pour arriver à une connaissance parfaite et pratique de cet art*, livre premier, Paris, 1736, in-fol. La seconde partie de cet ouvrage a paru en 1737, in-fol.; la troisième, en 1739; la quatrième, terminée par un abrégé des règles de la composition, a été publiée à Paris, sans date. Forkel cite une édition de cet ouvrage, sous la date de 1756. Elle n'existe pas. La Chapelle a aussi publié *Les plaisirs de la campagne*, cantatille, et un livre d'airs à chanter, Paris, Ballard, 1735. A l'égard d'un ouvrage cité par Lichtenthal, sous ce titre : *Capitulation harmonique de Muldène, continuée jusqu'au temps présent*, 1750, in-4°, et qu'il attribue à La Chapelle, je ne sais ce que c'est. Je n'ai trouvé ce livre nulle part, et le titre même paraît inintelligible.

CHAPPLE (SAMUEL), né à Crediton, dans le Devonshire, en 1775, devint aveugle, à l'âge de seize mois, par suite de la petite vérole. Aussitôt qu'il put saisir les intervalles sur le violon, il commença l'étude de cet instrument. A quinze ans, il apprit à jouer du piano, sous la direction de Eames de Crediton, élève de Thomas, qui l'était lui-même de Stanley, aveugle comme eux. En 1795, Chapple a été nommé organiste de Ashburton, où il est encore. Il a publié : 1° Trois sonates pour le piano, avec accompagnement de violon, Londres; 2° Six chansons, *Ibid.*; 3° Cinq chansons et un *glee*, ibid.; 4° Six antiennes en partition, ibid.; 5° Six antiennes et douze plain-chants. Il a composé aussi une antienne pour le couronnement de Georges IV, qui a été chantée à Ashburton.

CHAPUIS (CLAUDE), chantre de la musique de la chambre de François Ier, roi de France, était copiste et bibliothécaire de cette musique, suivant un compte de dépense (Mss. de Bibliothèque royale de Paris; V. la *Revue Musicale*, 6e année, p. 213) pour les funérailles du roi, dressé en 1547, par Nicolas Le Jai, *notaire et secrétaire à ce commis*.

CHARDAVOINE (JEAN), musicien, naquit à Beaufort, en Anjou, vers le milieu du 16e siècle. On a de lui : 1° *Recueil de chansons, en mode de vaudevilles, tirées de divers auteurs, avec la musique de leur chant commun*, Paris, Claude Micart, 1575, in-16; 2° *Recueil des plus belles chansons modernes, mises en musique*, Paris, 1576.

CHARDE (JEAN), musicien anglais, était professeur à l'université d'Oxford, en 1518. Wood (*in Hist. Univ. Oxon., lib.* 1, p. 5) cite une messe à cinq voix et une antienne de sa composition, qu'on conserve en manuscrit dans cette université. Charde avait fait aussi une messe sur le chant de l'antienne : *Kyrie Rex Splendens*, etc.

CHARDINY (LOUIS-ARMAND), dont le nom véritable était *Chardin*, naquit à Rouen, en 1755. Il débuta à l'Opéra, en 1780, dans l'emploi des barítons, et fut reçu définitivement l'année suivante. Il se fit remarquer par la beauté de sa voix et la pureté de son chant; mais malheureusement il jouait froidement et ne sut jamais animer la scène. Le rôle qui lui fit le plus d'honneur, fut celui de *Thésée* dans *OEdipe à Colonne*. Chardiny était compositeur, et l'on connaît de lui plusieurs petits opéras qu'il écrivit pour le théâtre de Beaujolais, tels que : 1° *Le pouvoir de la Nature*, en un acte, 1786; 2° *La Ruse d'amour*, en un acte, 1786; 3° *Le Clavecin*, 1787; 4° *Clitandre et Céphise*, 1788. Il a fait aussi représenter à la Comédie-Italienne : *L'Anneau perdu et retrouvé*, en un acte, 1787. On connaît aussi de lui la musique d'un mélodrame intitulé : *Annette et Basile*. Il fut un des premiers qui mirent en musique les romances d'*Estelle* et de *Galatée*, de Florian. Son oratorio du *Retour de Tobie* fut exécuté au concert Spirituel, dans la même année.

Chardiny avait embrassé avec chaleur le parti de la révolution, et avait été nommé capitaine d'une compagnie armée de la section de Marat. Il est mort à Paris, le 1er octobre 1793, à l'âge de trente-sept ans.

CHARGER (. . .), musicien attaché au prince de Conti, en 1745, a publié de sa composition : *Le pouvoir de l'Amour,* cantatille, et un livre de sonates en trios pour le violon, Paris, 1749, in-4° obl.

CHARGEY (. . .), amateur de musique, né à Dijon, membre de l'académie de cette ville, a publié une brochure sous ce titre : *Entretiens d'un musicien français avec un gentilhomme russe, sur les effets de la musique moderne, ou tableau des concerts de province, avec des lettres à l'académie de Dijon, à d'Alembert, Marmontel, J.-J. Rousseau,* Dijon, 1773, in-8°. *V.* DU CHARGER.

CHARLES DE FRANCE, duc d'Anjou, frère de Saint-Louis, naquit en 1220. Gendre et héritier de Bérenger, comte de Provence, il fit valoir ses droits sur le royaume de Naples, le conquit, et fut couronné roi des Deux-Siciles, en 1266. Il mourut à Naples, le 7 janvier 1285. Ce prince cultivait la poésie et la musique. Il nous reste deux chansons notées de sa composition : l'une se trouve dans le manuscrit de la Bibliothèque du roi, coté 7222 ; la seconde est dans deux autres Mss. de la même bibliothèque (nos 65 et 66, fonds de Cangé).

CHARLES (. . .). On a sous ce nom cinq livres d'*airs à chanter,* imprimés chez Ballard, depuis 1717 jusqu'en 1734.

CHARLIER (PIERRE-JACQUES-HIPPOLYTE), prêtre du diocèse de Paris, naquit dans cette ville, en 1757, et y fit ses études avec distinction. L'archevêque de Paris, M. de Beaumont, ayant remarqué ses qualités, le prit sous sa protection et le fit entrer au séminaire de Saint-Magloire, pour y étudier les sciences ecclésiastiques. En 1783, il fut ordonné prêtre, et M. de Juigné, archevêque de Paris, le fit son secrétaire et son bibliothécaire. Il coopéra à l'édition du bréviaire, imprimé par ordre de ce prélat, en refondit les rubriques, et mit à la tête une *Théorie de plain-chant,* qui, depuis lors, a été réimprimée séparément avec des corrections, Paris, 1787, in-12. La vie de Charlier s'écoula dans des travaux paisibles de son état, qui ne sont point du ressort de ce dictionnaire. Dans le désir d'être utile, il avait consenti à aider, sans rétribution, le curé de Saint-Denis, dans l'exercice de ses fonctions. Il mourut dans ce lieu, le 25 juin 1807, après quatorze jours de maladie.

CHARMILLON (JEAN), célèbre ménétrier, né en Champagne, vers le milieu du 13e siècle, fut élu roi des ménestrels de la ville de Troyes, en 1295, sous le règne de Philippe-le-Bel : c'est la plus ancienne nomination de ce genre qu'on ait trouvée jusqu'à ce jour; car Robert, roi des ménestrels de la cour de Louis X, n'est nommé que dans une ordonnance de l'hôtel des rois de France, datée de 1315 (V. la *Revue Musicale,* 6e année, p. 194), et ce Robert est le premier qu'on trouve revêtu de cette dignité à la cour. Le silence des monumens historiques connus jusqu'à cette époque sur ce sujet, a fait considérer Jean Charmillon comme le premier roi des ménestrels qu'il y ait eu en France ; cependant il y a lieu de croire que cette charge avait été créée antérieurement à la cour, et qu'on y trouvait, avant Philippe le-Bel, un roi des ménestrels aussi bien qu'un *roi des hérauts d'armes,* et un *roi des ribauds.* Pour éclaircir ce fait, il faudrait découvrir dans les manuscrits des bibliothèques ou des archives des comptes de dépenses de la maison des rois de France, antérieurement à 1285 ; aucun monument de ce genre n'est venu à ma connaissance.

CHARPENTIER (MARC-ANTOINE), compositeur, naquit à Paris, en 1634. Dès sa jeunesse il avait appris les premiers principes de la peinture et de la musique. A l'âge de quinze ans, il se rendit à Rome,

pour y étudier avec soin le premier de ces arts ; mais à son arrivée en Italie, ayant entendu un motet de Carissimi, ce morceau excita en lui une sensation assez vive pour lui faire abandonner la peinture et se livrer exclusivement à la musique. Arrivé à Rome, il entra dans l'école de Carissimi, et travailla pendant quelques années sous ce maître célèbre. Revenu en France, il obtint de Louis XIV la place de maître de chapelle du Dauphin, mais la jalousie de Lulli lui fit ôter cet emploi. Peu de temps après, Charpentier entra chez Mademoiselle de Guise, en qualité de maître de sa musique, et dès ce moment il se livra avec ardeur à la composition, et principalement au théâtre. On remarqua que par suite du dépit qu'il avait conçu contre Lulli, il affectait de s'éloigner de sa manière dans tous ses ouvrages, ce qui nuisit beaucoup à ses succès. Le duc d'Orléans, qui fut depuis régent du royaume, prit de lui des leçons de composition, et lui accorda l'intendance de sa musique. Les dégoûts qu'il éprouvait au théâtre, lui firent abandonner cette carrière, et ses travaux n'eurent plus d'autre but que l'église. Nommé maître de musique de l'église du Collége et de la maison professe des Jésuites, à Paris, il fut bientôt appelé à la maîtrise de la Sainte-Chapelle, et il occupa cette place jusqu'à sa mort, qui eut lieu au mois de mars 1702, dans la soixante-huitième année de son âge. Les ouvrages donnés à la scène, par Charpentier, sont les suivans : *Circé; La musique du malade imaginaire; Les plaisirs de Versailles; la fête de Ruel; Les arts florissans; Le sort d'Andromède; Les fous divertissans; Actéon; Le jugement de Pan; La Couronne de fleurs; La sérénade; Le retour du printemps; Les amours d'Acis et Galatée*, opéra représenté chez M. de Rians, procureur du roi au Châtelet, au mois de janvier 1678; les airs de danse et les divertissemens de *La Pierre philosophale*, comédie en cinq actes, jouée le 13 février 1681, et qui n'eut que trois représentations; *Les amours de Vénus et Adonis*, tragédie de Visé. A la reprise de cette pièce, qui eut lieu le 3 septembre 1685, on y ajouta des divertissemens et des danses, dont Charpentier composa la musique. En cet état, cette pièce n'eut que six représentations; *Médée*, en 1693; *Quelques tragédies spirituelles pour le collége des jésuites; Pastorales sur différens sujets*; etc. On a aussi de ce compositeur des *airs à boire*, à deux, trois et quatre parties, Paris, Ballard; des messes, des motets, etc. Charpentier, très inférieur à Lulli sous le rapport de l'invention, avait plus d'instruction musicale que lui. Il était vain de ce savoir, et ne reconnaissait pour égal que Lalouette, maître de musique de la cathédrale. Quand un jeune homme voulait se faire compositeur, il lui disait : « Allez en Italie, c'est la véritable source; « cependant, je ne désespère pas que quel« que jour les Italiens ne viennent ap« prendre chez nous; mais je ne serai « plus. »

CHARPENTIER (JEAN), célèbre joueur de musette, débuta en 1720, comme acteur, au théâtre de la foire. On a de ce musicien : *Les plaisirs champêtres, pièces pour deux musettes*, Paris, 1733, in-4° oblong.

Un autre *Charpentier* a fait paraître, en 1770, un ouvrage intitulé : *Instructions pour le cystre ou la guitare allemande*, Paris, in-fol.

CHARPENTIER (JEAN-JACQUES BEAUVARLET). *V.* BEAUVARLET.

CHARTRAIN (. . .), né à Liége, violiniste à l'Opéra, entra à l'orchestre de ce théâtre, en 1772, et se fit remarquer au concert spirituel, par son exécution ferme et hardie, dans plusieurs concertos de sa composition. Il est mort en 1793. Comme compositeur, il est connu par les ouvrages suivans : 1° Quatuors pour deux violons, alto et basse, œuvres 1er, 4e, 5e et 8e, Paris, Sieber; 2° Concertos pour le violon, œuvres 2e, 3e et 7e, *Ibid.*; 3° Six symphonies à huit parties, œuvre 6e, *Ibid.*;

4° Six duos pour violon et alto, œuvre 9e, *Ibid*. La Bibliothèque de l'école royale de musique, à Paris, possède la partition manuscrite d'un opéra d'*Alcione* de cet auteur, qui n'a jamais été représenté. En 1776, Chartrain a donné à la Comédie-Italienne un opéra-comique en un acte, intitulé : *Le lord supposé :* cet ouvrage n'eut point de succès.

CHASSÉ (CLAUDE-LOUIS-DOMINIQUE DE), célèbre acteur de l'Opéra, issu d'une maison noble de Bretagne, naquit à Rennes, en 1698. A l'âge de vingt-deux ans il entra dans les gardes du corps ; mais le système de Law et l'incendie de Rennes ayant entièrement ruiné son père, Chassé, que la nature avait doué d'une taille avantageuse, d'une figure agréable et d'une belle voix de basse, se décida à tirer parti des seuls avantages qui lui restaient, et débuta à l'Opéra au mois d'août 1721. Chanteur pitoyable, comme on l'était alors, mais acteur excellent, il eut bientôt effacé tous ceux qui l'avaient précédé dans son emploi, et le rôle de *Roland*, qu'il rendit avec une supériorité jusqu'alors inconnue, mit le sceau à sa réputation. Il était si pénétré de ses rôles, qu'un jour, après avoir fait une chute sur la scène, il cria aux soldats qui le suivaient : *Marchez moi sur le corps*. En 1738, il abandonna le théâtre et se rendit en Bretagne, dans l'espoir d'y rétablir sa fortune ; mais le succès n'ayant pas répondu à son attente, il rentra à l'Opéra, au mois de juin 1742, par le rôle d'*Hylas*, dans Issé. Enfin, après avoir parcouru une brillante carrière, il se retira définitivement en 1757. Il est mort à Paris, le 27 octobre 1786, âgé de 88 ans. Chassé a composé un recueil de *chansons bachiques*, qui a été publié chez Ballard.

CHASSIRON (PIERRE-MATHIEU-MARTIN DE), conseiller au présidial de La Rochelle, et membre de l'académie de cette ville, naquit à l'île d'Oleron, en 1704, et mourut à La Rochelle en 1767. On a de lui un petit écrit intitulé : *Réflexions sur les tragédies-opéras*, Paris, 1751, in-12. Il aurait pu se dispenser de réfléchir sur un sujet auquel il n'entendait rien.

CHASTEL (ROBERT OU ROBIN DU), poète et musicien, vers la fin du 13e siècle. On trouve deux chansons notées de sa composition dans un manuscrit de la bibliothèque du roi, coté n° 66 (fonds de Caugé).

CHASTELLUX (FRANÇOIS-JEAN, MARQUIS DE), maréchal de camp, naquit à Paris en 1734. Entré fort jeune au service, il fit toutes les campagnes d'Allemagne contre Frédéric-le-Grand. En 1780, il passa en Amérique, où il fit les fonctions de major-général dans l'armée de Rochambeau, et donna des preuves multipliées de courage et d'activité. Il fut l'ami de Washington. Revenu en France, il obtint le gouvernement de Longwi et la place d'inspecteur d'infanterie ; il mourut le 28 octobre 1788. Chastellux donnait à la culture des lettres tous les momens que lui laissaient ses devoirs ; il fut admis à l'académie française en 1775. Parmi ses ouvrages on remarque les suivans, qui sont relatifs à la musique : 1° *Essai sur l'union de la poésie et de la musique*, La Haye (Paris), 1765, in-12. Hiller a donné un extrait de ce petit ouvrage dans ses *Notices et remarques sur la musique* (*Wœchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffen*) année 1767, p. 379 ; 1° *Observations sur un ouvrage intitulé traité du mélodrame,* dans le Mercure d'octobre 1771. On a attribué faussement ces observations à l'abbé Morellet ; 3° *Essai sur l'opéra*, traduit de l'italien d'Algarotti, suivi d'*Iphigénie en Aulide*, par le traducteur, Paris, 1773, in-8°. Chastellux écrivit le premier de ces ouvrages au retour d'un voyage en Italie ; il y montre beaucoup de penchant pour la musique italienne et de dégoût pour la française. Il faut avouer qu'à l'époque où il écrivait il n'avait pas tort, bien qu'on l'ait accusé de partialité.

CHATEAUMINOIS (ALPHONSE), fut d'abord première flûte et tambourin des

Variétés amusantes ; en 1807 il entra au Vaudeville comme galoubet. Il jouait fort bien de cet instrument, et se faisait souvent entendre dans les entr'actes. Il est mort à Paris en 1819. On a de lui une *Méthode de galoubet* (Paris, Jouve).

CHATEAUNEUF (L'ABBÉ DE), né à Chambéri, passa la plus grande partie de sa vie à Paris, où il mourut en 1709. Il fut parrain de Voltaire, et l'on dit qu'il fut l'un des derniers amans de Ninon. Il cultivait la musique, et a écrit un *Dialogue sur la musique des anciens*, que Morabin publia après sa mort, Paris 1725, in-12. On en trouve des exemplaires avec un frontispice portant la date de 1734. Ce petit ouvrage a été inséré dans la *Bibliothèque française*, année 1725, p. 179-277; il donna lieu à des *observations sur la musique, la flûte et la lyre des anciens*, Bibl. franç., t. V, p. 107-125. Au reste, le livre de l'abbé de Chateauneuf est superficiel et sans utilité, il fut vivement critiqué par Burette : c'était lui faire trop d'honneur. L'abbé de Chateauneuf a composé ce dialogue à l'occasion du *Pantalon*, instrument que son inventeur Hebenstreit avait fait entendre chez Ninon.

CHAULIEU (CHARLES), professeur de piano, est né à Paris, le 21 juin 1788. Admis au Conservatoire le 1er frimaire an V, il y devint élève de M. Adam et de Catel, et obtint au concours les premiers prix d'harmonie et de piano en 1805 et 1806. Depuis sa sortie de classe du Conservatoire, il ne s'est plus fait remarquer comme exécutant, mais il a publié un grand nombre de pièces pour le piano, la plupart arrangées sur des airs d'opéras. Ses principaux ouvrages sont : 1° Deux sonates pour le piano, op. 1, Paris, Sieber; 2° Trois sonates détachées pour le même instrument, œuvres 11, 13 et 17, Paris, Lemoine; 3° Une grande sonate pour piano, flûte ou violon, op. 13, *Ibid.*, 4° Nocturne concertant pour les mêmes instrumens, op. 5, *Ibid.* Il a publié aussi beaucoup de divertissemens, de caprices, de rondeaux et d'exercices pour piano seul, chez Lemoine et Sieber. A l'égard des variations et des fantaisies qu'il a arrangées sur des thêmes d'opéra, le nombre en est trop considérable pour que les titres en puissent être rapportés ici. M. Chaulieu a aussi arrangé plusieurs recueils de contredanses pour le piano, et a écrit pour des pensionnats des cantates, la musique des chœurs d'*Esther*, et plusieurs ouvrages pour l'éducation primaire des pianistes, entre autres, un recueil d'exercices et d'études qu'il a nommé l'*Indispensable*. Cet artiste a pris part à la rédaction d'un journal relatif à la musique qui a été publié à Paris en 1834 et 1835, sous ce titre : *Le Pianiste ;* ses articles sont remarquables par l'ingénuité des observations et par la naïveté du style.

CHAUMONT (LE CHEVALIER DE), d'une ancienne famille, et petit-fils d'un marin que Louis XVI avait employé pour établir des relations entre la France et le royaume de Siam. On lui doit un livre qui a pour titre : *Véritable construction d'un théâtre de l'Opéra, à l'usage de la France*, Paris, 1766, in-12.

CHAUSSE (MICHEL-ANGE DE LA), en latin *Causæus*, naquit à Paris vers la fin du 17e siècle, et se fixa à Rome, afin de pouvoir se livrer avec plus de fruit à l'étude de l'antiquité. On a de lui : *Romanum museum, sive Thesaurus eruditæ antiquitatis, in quo gemmæ, idola, insignia sacerdotalia, etc. CLXX tabulis æneis incisa referuntur ac diluciduntur*, Rome, 1660, in-fol.; deuxième édition, Rome, 1707, in-fol.; et dernière, 1747, 2 vol. in-fol. On y trouve des renseignemens sur les instrumens de musique des anciens, et particulièrement une petite dissertation *de Sistro*, que Grævius a insérée dans son *Thesaur. antiquit. Roman.*, t. V.

CHAUVEREICHE (. . .), musicien de la sainte chapelle du roi, à Dijon, a pris part à la composition de l'*Union d'Hébé avec Minerve*, pastorale en trois actes, qui a été représentée par les écoliers du collége de Dijon, le 20 août 1754. Les airs

des divertissemens de cette pastorale ont été composés par Jollivet, et mis en partition avec orchestre par Chauvereiche.

CHAUVET (FRANÇOIS), aveugle, devint organiste de Saint-Lazare, vers 1783, et fut ensuite attaché au duc d'Angoulême, en qualité de claveciniste. Il a fait paraître en 1798 : 1° Premier recueil de romances et de chansons, avec acc. de piano ou harpe; 2° *Le Fandango*, varié pour la guitare. On lui doit aussi un ouvrage élémentaire intitulé : *Principes de musique pour le piano*, Paris, 1791. Il eut un frère, surnommé *Le Jeune*, qui a publié en 1803, *Trois airs connus variés pour le piano*, œuvre 1er.

CHAUVON (. . .), musicien ordinaire de la musique du roi, vers 1740, a publié : 1° Deux divertissemens, savoir *Les charmes de l'harmonie*, et *Les agrémens champêtres*; 2° *Le Philosophe amoureux*, cantate; 3° Deux livres de pièces à chanter, intitulés : *Les mille et un airs*; 4° Un livre de sonates à flûte seule, sous le titre : *Les Tibiades*.

CHAVÈS (J.), né à Montpellier, vers 1770, montra dès son enfance d'heureuses dispositions pour la musique, et ses parens, qui le destinaient au commerce, lui permirent d'étudier le piano et le violon. A l'âge de quinze ans, il composa la musique d'un grand opéra intitulé : *Énée et Lavinie*. Ses talens lui ayant procuré l'entrée des meilleures maisons, il inspira de l'amour à une riche héritière, que ses parens furent obligés de lui donner pour épouse. Il voulut alors briller à Paris; mais arrivé dans cette ville, il y perdit toute sa fortune au jeu, et se vit contraint de vendre le bien de sa femme. Il en exposa le produit à de nouveaux hasards, ne fut pas plus heureux que la première fois, et n'eut plus d'autre ressource que de se faire prote de l'imprimerie musicale d'Olivier et Godefroy. Pendant qu'il remplissait ces fonctions, il publia un livre élémentaire sous le titre de *Rudiment de musique par demandes et réponses*, Paris, Olivier et Godefroy, in-4° (sans date), deux œuvres de sonates pour le piano, et quelques romances. Ces productions ayant procuré quelque argent à Chavès, il tenta de nouveau la fortune, perdit tout, et, poussé par son désespoir, se jeta dans la Seine, en 1808.

CHECCHI (RENIER), maître de chapelle, né à Pise, en 1749, reçut les premières notions de la musique de *Gio-Gualberto Brunetti*, et acheva ses études sous Orazio Mei, maître de chapelle de la cathédrale de Livourne. Il s'est fixé depuis lors dans cette dernière ville. Lorsque Napoléon créa la société italienne des sciences, lettres et arts, Checchi fut nommé membre ordinaire de la section musicale. Il a composé beaucoup de musique d'église, et plusieurs opéras, parmi lesquels on remarque l'*Eroe cinese*; on connait aussi de lui une collection de *Partimenti*, pour l'enseignement de l'harmonie. Checchi vivait encore à Livourne, en 1812.

CHEFDEVILLE (ESPRIT-PHILIPPE) ou CHÉDEVILLE, l'aîné, fut le plus habile joueur de musette qu'il y ait eu en France; son frère (Nicolas) put seul lui être comparé. L'aîné entra à l'Opéra, en 1725, pour y jouer de son instrument; admis à la pension en 1749, il en jouit jusqu'en 1782, époque où il mourut à Paris. On a de lui : 1° *Simphonies* (duos) *pour deux musettes*, livres 1er et 2e, Paris, in-fol. oblong; 2° *Concerts champêtres pour deux musettes et basse*, op. 3, ibid.; 3° *Recueil de vaudevilles, menuets et contredanses pour deux musettes*, *Ibid*. Les compositions de Nicolas Chédeville sont : 1° *Les amusemens champêtres, suites pour deux musettes*, op. 1, 2 et 3, Paris, in-fol. obl.; 2° *Les Danses amusantes*, op. 4, ibid.; 3° *Les soirées amusantes, sonates*, op. 5, ibid.; 4° *Les pantomimes italiennes, pour musettes et vielles*; 5° *Les amusemens de Bellone, ou les plaisirs de Mars*, op. 6; 6° *Les galanteries amusantes* (duos), op. 8; 7° *Sonates pour la flûte*, op. 7; 8° *Les*

défis ou l'étude amusante, op. 9; 9° *Les idées françaises, ou les délices de Chambray*, op. 10; 10° *L'œuvre quatrième d'Abacu, arrangé pour les musettes et vielles;* 11° *Les printemps de Vivaldi, arrangés en concertos pour les musettes.* On a aussi imprimé une *Méthode de galoubet*, sous le nom de Chédeville, Paris, Decombe.

CHEIN (LOUIS), né à Beaune, vers le milieu du 17e siècle, fut enfant de chœur de la sainte Chapelle du palais, et dans la suite en devint chapelain. Il passa enfin à Quimpercorentin, en qualité de maître de musique de la cathédrale. On connaît de sa composition : 1° *Missa quatuor vocum ad imit. moduli* pulchra ut luna, Paris, Chr. Ballard, 1689, in-folio; 2° *Missa pro defunctis quatuor vocum*, Paris, Ballard, 1690; 3° *Missa quinque vocum, ad imitationem moduli* floribus omnia cedant, Paris, Ballard, 1691, in-fol.; 4° *Missa quatuor vocum, ad imit. mod.* Electa ut sol, Paris, 1691.

CHELARD (HIPPOLYTE-ANDRÉ-JEAN-BAPTISTE) [1], fils d'un clarinettiste de l'Opéra, est né à Paris, le 1er février 1789. Admis, comme élève, dans une classe de violon, au Conservatoire, en 1803, il y prit ensuite des leçons d'harmonie de M. Dourlen, et de composition de Gossec. En 1811, il obtint au concours de l'Institut le premier grand prix de composition musicale. Devenu par là pensionnaire du gouvernement, il alla, suivant les réglemens alors en vigueur, passer trois années à Rome, et il profita de son séjour en cette ville pour étudier sous la direction de M. l'abbé Baini les compositions de Palestrina; il reçut aussi des conseils de Zingarelli pour la musique d'église dans le style accompagné. De Rome, M. Chelard se rendit à Naples, où Paisiello l'accueillit avec bienveillance, et lui facilita l'entrée du théâtre pour y faire représenter un opéra bouffe de sa composition intitulé : *Casa da vendere.* Cet ouvrage fut joué en 1815, et obtint, dit-on, quelque succès. Il fut moins heureux à Paris, lorsque M. Chelard le fit jouer au théâtre Favart, quoiqu'il fût bien chanté par Mademoiselle Cinti (aujourd'hui Madame Damoreau), Garcia et Porto. De retour à Paris, vers la fin de 1816, M. Chelard était entré à l'orchestre de l'Opéra. Il donnait aussi des leçons de solfége, de violon et d'harmonie; mais entraîné par son penchant pour la composition, il n'était point heureux, et c'était avec impatience qu'il subissait l'ennui de ses travaux journaliers. Après une longue attente, il parvint enfin au but de ses désirs, car il fit représenter à l'Opéra une tragédie-lyrique, dont le sujet était *Macbeth*. Cet ouvrage fut joué pour la première fois le 29 juin 1827. Empreint du génie de Shakespare, *Macbeth* est une belle composition; mais réduite aux mesquines proportions que lui avait données Rouget de Lisle, c'était une pièce médiocre. Elle avait d'ailleurs le défaut d'être ennuyeuse; le compositeur ne put triompher de toutes les difficultés que le poète lui avait préparées. Il y avait de belles choses toutefois dans son ouvrage, et l'on se souvient encore d'un trio de sorcières, vigoureusement conçu, qui se trouvait au premier acte. Quelques chœurs de cet ouvrage ont été aussi remarqués comme des morceaux d'une large et belle facture; mais en somme, la pièce n'a pu se soutenir. Peu de bienveillance de la part de l'administration, et les intrigues de quelques personnes intéressées ont peut-être hâté son exclusion de la scène; mais il est certain qu'elle en aurait été bannie bientôt par le peu d'intérêt que le public portait à l'ouvrage.

Blessé d'une indifférence qu'il considérait comme une injustice, M. Chelard

[1] Dans la notice du *Lexique universel de la musique*, publiée à Stuttgard, par M. Schilling, on trouve seulement *André-Hippolyte* pour les prénoms de M. Chelard; mais les registres du Conservatoire de Paris, et ceux de l'Institut, indiquent ceux qu'on voit ici.

cherche en Allemagne les applaudissemens qu'on lui refusait en France. Ayant été recommandé au baron de Poissl, intendant du théâtre de la cour à Munich, il lui envoya sa partition, et bientôt après, lui-même se rendit dans la capitale de la Bavière. Il avait refait des scènes entières de son opéra de *Macbeth*, et dans ce travail, il avait profité des critiques dont il avait été blessé. Au mois de juin 1828, c'est-à-dire, un an après que l'ouvrage eut été représenté à Paris, M. Chelard eut la satisfaction de l'entendre exécuter en allemand, avec un effet tout nouveau pour lui, par la célèbre cantatrice Mademoiselle Schechner, Madame Sigl-Vespermann et Pellegrini. L'enthousiasme du public fut porté à son comble. Depuis lors on a représenté *Macbeth* en plusieurs autres villes de l'Allemagne, mais le succès n'a pas été aussi décidé. Les conséquences de triomphe du compositeur français furent sa nomination de maître de chapelle du roi de Bavière, et un empressement flatteur à l'accueillir dans les cours qu'il visita. En 1829, il revint à Paris, et se prépara à y donner un opéra-comique, qui fut joué au mois de janvier de l'année suivante, sous le titre de *La table et le logement*. L'attente de tous les amis de M. Chelard fut trompée, car ils ne trouvèrent dans cette production qu'une musique faible, sans charme, et plutôt écrite d'une manière systématique que née de l'inspiration. L'ouvrage ne réussit pas et n'eut que deux ou trois représentations. Quelques mois après, la révolution qui venait changer le sort de la France et de l'Europe éclata. Elle surprit M. Chelard au moment où il venait de fonder un établissement pour le commerce de musique : cet établissement fut par cet événement ruiné dès son origine, et son propriétaire, qui n'avait à Paris qu'une existence précaire, fut contraint de retourner en Allemagne. Son départ empêcha la représentation d'un opéra en trois actes, intitulé *Minuit*, qu'il avait écrit pour le théâtre *Ventadour*.

De retour à Munich, vers la fin de 1830, M. Chelard y fit traduire cet ouvrage en allemand, et le fit jouer au théâtre de la cour au mois de juin 1831. Plusieurs morceaux de cette nouvelle production furent accueillis avec beaucoup d'applaudissemens, mais, en général, le succès de *Minuit* fut inférieur à celui de *Macbeth*. Vers la même époque, le compositeur fit venir à Munich sa famille qui était restée à Paris. Au mois de février 1832, il donna, sous le titre de *l'Étudiant*, son opérette joué précédemment à Paris sous celui de *La table et le logement*. Il avait entièrement refondu cette partition, et n'avait conservé de l'ouvrage primitif qu'un petit nombre de morceaux : le succès fut complet. Dans le même temps, M. Chelard fit exécuter à la cathédrale de Munich une messe solennelle qu'il avait fait entendre précédemment à Paris, dans l'église de Saint-Roch. Cette messe fut ensuite donnée au concert spirituel, et fut suivie de plusieurs chœurs et cantates dont il a été fait mention dans la Gazette musicale de Leipsick. Dans les années 1832 et 1833, M. Chelard fut engagé comme directeur de musique de l'Opéra allemand de Londres, aux théâtres du roi, de Drury-Lane et de Covent-Garden. Il fit représenter au premier de ces théâtres son opéra de *Macbeth*; le rôle de *Lady Macbeth* fut joué par Madame Schroeder-Devrient. L'année suivante il donna à Drury-Lane son *Étudiant*, traduit en anglais et chanté par Madame Malibran. La faillite des entrepreneurs de ces spectacles obligea M. Chelard de retourner à Munich sans avoir obtenu les avantages qu'il s'était promis. Il paraît qu'à la suite de son retour, la bienveillance qui avait accueilli d'abord cet artiste en Allemagne ne s'est pas soutenue, car il a, dit-on, rencontré de grands obstacles avant d'obtenir que son nouvel opéra, *Le combat d'Herrmann* (Die Herrmannsschlacht) fut joué au théâtre de la cour. Cet ouvrage n'a pu être représenté qu'à la fin de l'année 1835; mais l'éclat de son succès a dû

consoler le compositeur de ses tribulations. On s'accorde à considérer cette nouvelle production de M. Chelard, comme ce qu'il a fait de meilleur.

On a publié de M. Chelard, indépendamment de ses ouvrages dramatiques : 1° Solféges à quatre voix, suivis d'un cantique à voix seule, avec accompagnement de piano, Paris, H. Lemoine; 2° *Chant grec*, exécuté en 1826, au Waux-Hall, dans le concert donné au bénéfice des Grecs.

CHELL (WILLIAM) (et non CHELLE, comme écrivent Forkel et Lichtenthal), chapelain séculier, prébendier et chanteur à l'église cathédrale d'Hereford, fut fait bachelier en musique à l'université d'Oxford, en 1524. Tanner (*in Biog. Britan.*) dit qu'il est auteur de deux écrits, dont l'un est intitulé : *Musicæ practicæ Compendium*, et l'autre : *De Proportionibus musicis*; mais il ne fait pas connaître s'ils ont été imprimés, ou s'ils sont restés inédits.

CHELLERI (FORTUNÉ), naquit à Parme, en 1668, d'un père allemand, nommé *Keller*, qu'il perdit à l'âge de douze ans. Il n'en avait que quinze lorsque sa mère mourut. Son oncle maternel, François-Marie Bassani, maître de chapelle de la cathédrale de Plaisance, le prit alors dans sa maison pour veiller, comme tuteur, à son éducation, se proposant de lui faire étudier la jurisprudence. Mais les heureuses dispositions de Chelleri pour la musique ne tardèrent point à se manifester, et Bassani, témoin de ses efforts et de ses succès, renonça à son premier dessein, et lui donna des leçons de chant et de clavecin. Les progrès de son élève furent si rapides, qu'au bout de trois ans, il fut en état de remplir une place d'organiste. Pour ne pas rester un musicien ordinaire, le jeune Chelleri commença alors à étudier le contrepoint sous la direction de son oncle, et y fit de grands progrès. La mort de Bassani le laissa livré à ses propres forces; mais au lieu de se décourager, il redoubla d'efforts pour se perfectionner dans son art. Son premier essai dans la musique dramatique fut l'opéra de *La Griselda*, qu'il fit représenter à Plaisance, en 1707. L'année suivante, il fut appelé à Crémone pour y écrire l'opéra de la saison; après s'être acquitté de cette tâche, il s'embarqua à Gênes, le 7 janvier 1709, pour aller en Espagne, et il visita les principales villes de ce royaume pendant le reste de l'année. Après son retour en Italie, en 1710, il y déploya tant d'activité qu'au bout de douze ans, il n'y avait presque pas de ville considérable qu'il n'eût enrichie de quelques-unes de ses compositions. Il termina sa carrière théâtrale par l'opéra de *Zenobia e Radamisto*, qui fut représenté au théâtre Santo-Angelo de Venise. L'évêque de Wurtzbourg lui offrit alors la place de maître de chapelle : Chelleri accepta et se rendit en Allemagne. En 1725, il entra au service du Landgrave de Hesse-Cassel, qui lui conféra les titres de maître de chapelle et de directeur de sa musique. L'année suivante, il partit pour l'Angleterre, et demeura dix mois à Londres, où il publia un livre de cantates. Le successeur du Landgrave Charles de Hesse-Cassel, qui était en même temps roi de Suède, le confirma dans son emploi de maître de chapelle, et le fit venir à Stockholm en 1731; mais le climat de la Suède ne convenant point à sa santé, il demanda la permission de retourner à Cassel, et l'obtint en 1734, avec le titre de conseiller de cour. Il est mort dans cette ville, en 1757, à l'âge de près de quatre-vingts ans. Ses ouvrages les plus connus sont : 1° *La Griselda*, à Plaisance, en 1707; 2° *Il gran Alessandro*, Crémone, 1708; 3° *La Zenobia in Palmira*, Milan, 1711; 4° *L'Atalanta*, Ferrare, 1713; 5° *L'Alessandro tra gli Amazoni*, Venise, 1715; 6° *La Caccia in Etolia*, 1715; 7° *Penelope*, Venise, 1716; 8° *L'Amalassunte regina de' Goti*, Venise, 1718; 9° *Alessandro Severo*, Brescia, 1718; 10° *L'Arsacide*, Venise, 1719; 11° *La Pace per amore*,

Venise, 1719; 12° *Il Temistocle*, Padoue, 1720; 13° *Tamerlano*, Trévise, 1720; 14° *L'Innocenza diffesa*, Venise, 1721; 15° *Zenobia e Radamisto*, Venise, 1722; 16° *Amor della patria*, 1722; 17° Un livre de cantates et airs, publié à Londres, en 1726; 18° Un livre de sonates et de fugues pour l'orgue et le clavecin, Cassel, 1729. Il a composé en Allemagne des psaumes, des messes, des sérénades, des oratorios, des trios, des ouvertures et des symphonies.

CHEMIN (ÉTIENNE DU), avocat au parlement, vers le milieu du 17° siècle, a publié : *Odes d'Horace mises en musique à quatre parties*, Paris, 1661.

CHEMIN (NICOLAS DU). *Voyez* DU-CHEMIN.

CHENEVILLET (PIERRE), maître de musique et chanoine de Saint-Victor, à Clermont, vivait dans la seconde moitié du 17° siècle. On a de lui : 1° *Missa quatuor vocum ad imitationem moduli* vota mea Domino, Paris, Ballard, 1652; 2° *Missa quatuor vocum ad imitationem moduli* Deus ultionis Dominus, Paris, Ballard, 1653; 3° *Missa quatuor vocum ad imit. mod.* indica mihi, ibid., 1672.

CHENIÉ (MARIE-PIERRE), né à Paris, le 8 juin 1773, fut élève de l'abbé d'Haudimont. A l'âge de seize ans, il a fait exécuter une messe de sa composition, à l'église Saint-Jacques-de-la-Boucherie. En 1795, il est entré à l'orchestre de l'Opéra, comme contre-bassiste, et a pris sa retraite en 1820. Il a fait ensuite partie de l'orchestre du Théâtre-Italien, et il fut attaché à la chapelle du roi. Il fut pendant plusieurs années organiste de la Salpétrière. On connaît de lui des messes, des motets, trois *Te Deum*, un *Regina Cœli*, un *O salutaris*, un *Domine salvum*, etc., des romances et quelques pièces fugitives. Nommé professeur de contre-basse au Conservatoire, il y a formé quelques bons élèves parmi lesquels on remarque MM. Durier et Guillou. Chenié est mort à Paris, le 6 mai 1832.

CHÉNIER (MARIE-JOSEPH), poète, né à Constantinople en 1764, fut amené fort jeune en France, et fit ses études à Paris. Il fut membre de toutes les assemblées législatives, depuis 1792 jusqu'en 1802, puis inspecteur général de l'instruction publique, et enfin membre de l'Académie française (2° classe de l'Institut). Il mourut à Paris, le 1er janvier 1811. Ce n'est point ici le lieu d'examiner la vie politique ni les œuvres littéraires de cet écrivain célèbre ; mais il doit être mentionné comme auteur d'un *Rapport fait à la convention nationale, au nom des comités d'instruction publique et des finances* (le 10 ther. an III) *sur la nécessité d'organiser le Conservatoire de musique*, Paris, an III, imprimerie nationale, une feuille in-8°. C'est à la suite de ce rapport que la convention décréta l'institution du Conservatoire de musique de France.

CHERICI (SÉBASTIEN), compositeur, né près de Bologne en 1647, fut d'abord maître de la cathédrale de Pistoie, et devint ensuite, vers 1684, maître de chapelle de l'académie *dello Spirito santo*, à Ferrare. Il fut aussi académicien philharmonique de Bologne. On connaît de lui : 1° *Harmonia di divoti concerti a 2 et 3 voci con violini e senza*, op. 2°, Bologne, 1698, in-4°. C'est une réimpression ; 2° *Motetti sagri a due e tre voci, con violini e senza, op. quarta*, ibid., 1700, in-4°. C'est la troisième édition ; 3° *Componimenti da camera a due voci*, op. 5°, Bologne, 1688, in-4° obl.; 4° *Motetti sagri a due e tre voci con violini e senza*, op. 6°, Bologne, 1695, in-4°. Cet ouvrage est dédié à l'empereur Léopold Ier.

CHÉRON (ANDRÉ), maître de musique à l'Opéra, y entra en 1734, et y battit la mesure pendant plusieurs années. En 1750, il devint chef du chant, et en remplit les fonctions jusqu'en 1753, puis on le fit inspecteur de la musique jusqu'en 1758, époque où il fut mis à la pension. Il mourut en 1766. Il a publié : 1° Trios pour trois flûtes, op. 1; 2° Duos et trios de

flûtes, op. 2. On connaît aussi quelques motets de sa composition. On lui attribue les basses des premiers livres de sonates de Léclair; enfin, il a écrit la musique des vers qui furent chantés dans la tragédie de *Nicéphore*, en 1732.

CHÉRON (AUGUSTIN-ATHANASE), acteur de l'Opéra de Paris, naquit le 26 février 1760, à Guyancourt (Seine-et-Oise). La nature lui avait donné une voix de basse taille de la plus belle qualité, étendue, égale, sonore et d'un timbre métallique. A cette époque, l'art du chant était inconnu en France, et le seul moyen qu'eût un chanteur pour plaire au public, était de posséder un organe agréable et une belle articulation : Chéron était pourvu de ces deux avantages, et de plus, sa physionomie était belle et sa taille majestueuse; cela suffit pour lui faire obtenir un ordre de début, bien qu'il n'eût point encore chanté sur la scène. Il n'avait pas vingt ans lorsqu'il parut pour la première fois à l'Opéra, car ce fut en 1779 qu'il débuta; les applaudissemens du public décidèrent sa réception. Très bon musicien et doué d'intelligence, il comprenait bien ce qu'il chantait, et le rendait d'une manière convenable. D'ailleurs, sa facile émission de son le mettait à l'abri de l'habitude de crier qui n'était que trop fréquente parmi les acteurs dont il était entouré; mais cette facilité même, qui secondait en lui une certaine paresse naturelle, l'empêchait de mettre dans son chant et dans son jeu du feu et de l'expression. Toutefois, dans les rôles qui avaient été écrits pour lui, il était souvent fort satisfaisant. Parmi ceux où il s'est le plus distingué on doit citer Agamemnon dans *Iphigénie en Aulide*, le pacha dans *La Caravane*, le roi d'Ormus dans *Tarare*, et particulièrement *OEdipe à Colone*. Après sa retraite, qui eut lieu en 1802, il vécut quelque temps à Tours, puis vint se fixer à Versailles, où il est mort le 5 novembre 1829.

CHÉRON (ANNE), née CAMEROY, épouse du précédent, cantatrice de l'Opéra de Paris, a vu le jour dans un village des environs de Paris en 1767. Les circonstances qui l'amenèrent sur le théâtre sont assez singulières pour mériter d'être rapportées ici. Sa sœur aînée était servante chez un médecin nommé le docteur Mittié. Ayant reçu des complimens de son maître sur la beauté de sa voix, elle lui parla de sa jeune sœur qui l'avait encore plus belle. Le docteur, lié avec Gossec, lui parla de ses deux cantatrices contadines. A cette époque, Gossec venait d'être nommé directeur de l'école de chant et de déclamation des *Menus-plaisirs;* occupé de chercher des voix, il saisit l'occasion qui lui était offerte, et obtint qu'on fît venir de son village la jeune Cameroy. Sa voix était réellement belle, et les maîtres de l'école de chant entreprirent de la cultiver. Ces maîtres étaient alors Piccinni, Langlé et Guichard. Lays s'était joint à eux pour développer le talent de Mademoiselle Cameroy, à qui l'on fit prendre alors, on ne sait pourquoi, le nom de *Mademoiselle Dozon*. Reçue aux appointemens à l'école, au mois de juin 1783, elle y reçut non seulement des leçons de musique et de chant, mais des conseils de Molé pour la déclamation; Deshayes le père lui donna des leçons de danse, et Donnadieu, fameux maître d'armes de ce temps, lui fit faire des exercices pour former son corps à des mouvemens libres et souples. Après quinze mois de travaux assidus, ses maîtres déclarèrent qu'elle était en état de débuter à l'Opéra, et elle y parut avec un succès brillant, le 17 septembre 1784, dans le rôle de *Chimène*. A cette époque, le talent et la renommée de Madame Saint-Huberty étaient dans tout leur éclat : les ennemis de cette grande actrice crurent trouver dans les débuts de Mlle Dozon les moyens d'y porter atteinte; un parti se forma pour la débutante, et pendant quelque temps le public se partagea en faveur des deux rivales; mais l'engouement cessa bientôt, et lorsqu'en 1786, Mademoiselle Dozon épousa Chéron, elle n'occupait plus à l'Opéra que

le second rang, qui était encore assez beau lorsqu'il n'y avait au premier que Madame Saint-Huberty. Cependant le rôle d'*Antigone* dans OEdipe vint à cette époque lui rendre toute la faveur du public; ce rôle fut toujours celui qui lui fit le plus d'honneur, et qui fut le mieux assorti à ses facultés. Sacchini le lui avait enseigné avec soin. La petitesse de sa taille, sa maigreur, au lieu de faire obstacle à ses succès, comme dans les autres rôles, étaient là d'accord avec la situation du personnage; elle y mettait beaucoup de sensibilité, et le caractère de sa voix, qui était ce que les Italiens appellent *soprano sfogato,* convenait fort bien au genre de la musique. Aucune autre actrice n'a eu depuis Madame Chéron, autant d'effet qu'elle dans le rôle d'Antigone. La délicatesse de sa santé l'obligea de quitter le théâtre en 1800, à l'âge de trente-trois ans. Elle se retira d'abord à Tours, avec son mari; mais depuis quelques années elle s'est fixée à Versailles.

CHERUBINI (MARIE-LOUIS-CHARLES-ZENOBI-SALVADOR), compositeur célèbre, est né à Florence, le 8 septembre 1760. Les premiers principes de la musique lui furent enseignés avant qu'il eut atteint sa sixième année. A l'âge de neuf ans il reçut des leçons d'harmonie et d'accompagnement de Bartolomeo Felici et de son fils Alessandro. Après la mort de ces deux maîtres, il passa sous la direction de Pierre Bizzari et de Joseph Castrucci, qui lui firent continuer ses études de composition, et qui lui donnèrent quelques notions de l'art du chant. Ses progrès furent si rapides, que dès 1773, c'est-à-dire, avant d'avoir accompli sa treizième année, il fit exécuter, à Florence, une messe solennelle et un intermède de sa composition. Ces ouvrages furent suivis de plusieurs autres à l'église et au théâtre, et le public accueillit avec de vifs applaudissemens ces fruits précoces d'un talent déjà remarquable. Léopold II, grand-duc de Toscane, si recommandable par la douceur de son gouvernement, par sa bienfaisance et par son goût éclairé pour les arts, Léopold, étonné de trouver dans le jeune Cherubini de si belles facultés, lui accorda, en 1778, une pension, pour le mettre en état de se rendre à Bologne auprès de Sarti, afin qu'il pût continuer ses études et perfectionner son talent sous les yeux de ce maître. Quatre années furent employées dans cette école, par le jeune artiste, à des travaux sérieux pour acquérir une profonde connaissance du contrepoint et de l'ancien style fugué. C'est aux conseils de Sarti que Cherubini dut le savoir étendu qu'il possède, et ce sentiment délicat des beautés de style qu'on puisait alors dans les bonnes écoles d'Italie, et dont il ne restera bientôt plus de traces. La méthode de Sarti était excellente; non seulement il donnait à ses élèves des connaissances solides dans tous les genres de compositions scientifiques, mais il les exerçait au style idéal en leur confiant la composition des airs de seconds rôles de ses opéras. Ses partitions contiennent un grand nombre de morceaux écrits par M. Cherubini.

Avant de quitter pour toujours l'école de son maître, le jeune artiste écrivit pour Alexandrie-de-la-Paille l'opéra de *Quinto-Fabio,* qui fut représenté en 1782, et qui fut suivi de sept autres ouvrages, représentés à Florence, à Livourne, à Rome et à Mantoue. En 1784, M. Cherubini quitta l'Italie pour aller à Londres. Il y écrivit *La Finta principessa,* opéra-bouffe, et y fit représenter son *Giulio Sabino,* dont il avait refait plusieurs morceaux. Il écrivit aussi dans cette ville quelques morceaux nouveaux pour la partition du *Marchese di Tulipano,* de Paisiello, après quoi il se rendit à Paris, avec l'intention de s'y fixer. Toutefois, il fut bientôt après appelé à Turin, pour y écrire son opéra d'*Ifigenia in Aulide,* qui obtint tant de succès, que Marchesi fit choisir cet ouvrage pour l'automne de 1788, au théâtre de La Scala à Milan. De retour à Londres, en 1787, M. Cherubini y eut le titre et les fonctions de compo-

siteur du théâtre du roi. Il y fit représenter *Giannina e Bernadone*, de Cimarosa, *Gli schiavi per amore*, de Paisiello, et quelques autres ouvrages pour lesquels il écrivit des morceaux charmans. Burney cite avec éloge ces productions du talent de M. Cherubini (*a General history of music*, t. IV, p. 527). Cet artiste, dit-il, est un jeune homme de génie qui n'a point eu ici (à Londres) l'occasion de déployer son habileté, mais qui, avant son arrivée, avait été déjà plusieurs fois mentionné en Angleterre pour son rare talent. Revenu à Paris en 1788, M. Cherubini y écrivit son premier opéra français, dont le sujet était *Démophon*; cet ouvrage fut représenté sur le théâtre de l'Opéra, le 2 décembre de la même année, et n'obtint pas de succès. Plusieurs causes contribuèrent à faire accueillir avec froideur le premier essai d'un genre de composition où Cherubini semblait renoncer aux formes de la musique italienne qu'il avait cultivées jusqu'alors. La première de ces causes se trouvait dans l'intérêt qu'inspirait au public Vogel, auteur d'un autre *Démophon*, dont l'ouverture, devenue célèbre, excitait l'admiration. Ce jeune musicien avait cessé de vivre dans la même année, et avait laissé son opéra terminé. Il fut représenté dans l'été, et bien que le reste de l'ouvrage ne répondit pas à la beauté de l'ouverture, le public le traita avec une faveur marquée qui nuisit à l'œuvre de M. Cherubini. Il y avait dans celle-ci un mérite de facture supérieur à tout ce qu'on connaissait alors en France; ce mérite était au-dessus de l'intelligence des habitués du parterre de l'Opéra de ce temps; il ne rachetait pas à leurs yeux le défaut de chaleur et d'intérêt dramatique qu'on pouvait reprocher à l'ensemble de la partition. De tous les ouvrages du compositeur qui est l'objet de cet article, *Démophon* est aujourd'hui le moins connu même de ses admirateurs; cependant il s'y trouve quelques morceaux, et particulièrement un chœur (*Ah! vous rendez la vie*) qui, pour l'intérêt de l'instrumentation, des dispositions des voix et de la pureté de style étaient, à l'époque où l'opéra fut écrit, de véritables créations, et annonçaient une école nouvelle.

En 1789, Léonard, coiffeur de la reine, obtint un privilége pour élever à Paris un théâtre d'Opéra italien. Viotti fut chargé d'aller en Italie composer la troupe parmi les chanteurs les plus renommés. Ceux qu'il ramena méritaient d'être classés parmi les plus habiles de l'Italie : c'étaient Viganoni, Mandini, La Morichelli et l'excellent acteur Raffanelli qu'on revit à Paris environ douze ans plus tard, et qui n'avait rien perdu de son beau talent. Ces chanteurs furent mis sous la direction de Cherubini, pour ce qui concernait la distribution des rôles et pour tout ce qui était du ressort de la musique. La troupe fit son début dans une espèce de bouge qu'on appelait *le théâtre de la foire Saint-Germain*. C'est là que furent exécutés, avec une perfection jusqu'alors inconnue, les meilleurs ouvrages d'Anfossi, de Paisiello, de Cimarosa, dans lesquels M. Cherubini avait introduit d'excellens morceaux de sa composition. Tous ces morceaux étaient marqués du cachet d'un talent supérieur; ils excitèrent une admiration générale. Bien des amateurs se souviennent encore du délicieux quatuor, *Cara, da voi dipende*, qui était placé dans les *Viaggiatori felici*, et du trio inséré dans l'*Italiana in Londra*. Ces productions offrent un sujet d'étude plein d'intérêt, si on les compare avec *Démophon*, et surtout avec *Lodoïska*, opéra français que Cherubini écrivit dans le même temps. Elles prouvent que leur auteur avait alors deux manières très distinctes; l'une simple comme celle de Cimarosa et de Paisiello, et qui ne se distinguait que par une pureté de style supérieure à tout ce qu'on connaissait; l'autre, sévère, plus harmonique que mélodique, riche de détails d'instrumentation, et type alors inapprécié d'une école nouvelle, destinée à changer toutes les formes de l'art.

Lodoïska fut représenté en 1791; cette

belle composition où le développement des proportions dans la coupe des morceaux d'ensemble, la nouveauté des combinaisons et les richesses instrumentales sont si remarquables, fit une révolution dans la musique française, et fut l'origine de la musique d'*effet* que tous les compositeurs modernes ont imitée avec diverses modifications. Aussi vit-on ceux de l'école française, particulièrement Méhul, Steibelt, Berton, Lesueur, Grétry même, se jeter dans cette route nouvelle, et y porter seulement des différences qui tenaient à leur génie. A la vérité, Mozart avait déjà révélé par ses immortelles compositions des *Noces de Figaro* et de *Don Juan*, tout l'effet que peuvent produire de grandes combinaisons harmoniques, et de belles dispositions instrumentales unies à d'heureuses mélodies; mais ces ouvrages, venus trop tôt. même pour que les compatriotes de Mozart fussent en état de les comprendre, étaient alors absolument ignorés des étrangers. Nul doute que M. Cherubini n'ait suivi ses propres inspirations dans le genre nouveau qu'il introduisit en France : la comparaison de son style avec celui de son illustre prédécesseur le prouve jusqu'à l'évidence.

La révolution commencée par *Lodoïska*, fut achevée par *Élisa, ou le Mont Saint-Bernard*, et par *Médée*. Malheureusement ces opéras, dont la musique excite encore, après plus de trente ans, l'admiration des artistes, ont été composés sur des poèmes ou dénués d'intérêt, ou écrits d'un style ridicule, en sorte qu'ils n'ont pu se maintenir sur la scène : mais ce qui prouve qu'il n'a manqué à M. Cherubini, pour obtenir des succès populaires, que des ouvrages ou plus intéressans ou plus raisonnables, c'est l'effet d'entraînement qu'a produit l'opéra des *Deux Journées*, dont la musique est écrite dans le système des autres compositions françaises de M. Cherubini, mais dont le poème, plus intéressant, est mieux assorti aux accens de cette belle musique. Plus de deux cents représentations de cet ouvrage n'ont pas fatigué l'enthousiasme des vrais connaisseurs. Toutefois, malgré la haute réputation dont M. Cherubini jouissait dans toute l'Europe, il n'avait point en France un sort digne de son talent. Les émolumens d'une place d'inspecteur du Conservatoire composaient tout son revenu, et suffisaient à peine aux besoins d'une famille nombreuse. Le chef du gouvernement qui avait succédé au directoire, laissait dans l'oubli des faveurs ce même homme dont le nom était révéré en France, en Angleterre, en Italie et surtout en Allemagne. Contraint enfin de songer à assurer son existence, ce fut vers cette patrie de l'harmonie que M. Cherubini tourna les yeux. Un engagement lui était offert pour aller écrire à Vienne quelques opéras : il l'accepta, et se mit en route avec sa famille, au printemps de 1805. Arrivé dans la ville impériale, il écrivit la partition de *Faniska*, dont les beautés excitèrent l'admiration des artistes de Vienne. Haydn et Beethoven proclamèrent l'auteur de cet ouvrage *le premier compositeur dramatique de son temps*. Les musiciens français et Méhul lui-même souscrivirent à cet éloge; mais à peine Cherubini commençait-il à recueillir le fruit de son succès, à peine se disposait-il à écrire de nouveaux ouvrages, que la guerre éclata entre la France et l'Autriche. On connaît les résultats de cette guerre : Vienne fut envahie par les armées françaises, la cour de François II dut s'éloigner de cette ville, et l'auteur de *Faniska* fut obligé de revenir à Paris, où il expia, dans un repos forcé, la gloire d'un succès qui semblait braver les dédains de Napoléon.

Cependant quelques amis essayèrent de vaincre les répugnances et les préventions de celui-ci : ils engagèrent Cherubini à écrire un opéra italien pour le théâtre des Tuileries, et Crescentini promit de chanter le rôle principal. Le compositeur se laissa persuader, et quelques mois après, la partition de *Pimmaglione* fut achevée. *Pimmaglione!* ouvrage charmant, d'un

genre absolument différent des autres productions de Cherubini, et dans lequel on trouvait quelques scènes de la plus heureuse conception. Napoléon parut étonné quand on lui eut dit le nom de l'auteur de cette œuvre; il montra d'abord quelque satisfaction, mais il n'en résulta aucune amélioration dans le sort du compositeur. Tant d'injustice devait porter le découragement dans l'ame de l'artiste; mais tout à coup, au milieu de la disgrâce où il était tombé, des circonstances imprévues guidèrent M. Cherubini vers un genre nouveau qu'on peut considérer comme un des titres les plus solides de sa gloire. Il venait de s'éloigner de Paris, pour goûter, chez M. le prince de Chimay, un repos d'esprit, un calme, dont il éprouvait l'impérieux besoin. Il était dans un de ces momens de dégoût de l'art qu'il n'est pas rare de rencontrer dans la vie des plus grands artistes; mais, pour donner un aliment à son esprit, il s'était épris de la botanique, et semblait ne vouloir plus s'occuper que de cette science. Or, il arriva qu'on voulut exécuter un jour une messe en musique dans l'église de Chimay; mais pour réaliser ce projet, il manquait précisément la musique de la messe. On eut recours à Cherubini, qui résista d'abord, et qui finit par céder. Ce fut à cette occasion qu'il écrivit son admirable messe à trois voix, en *fa*. La pensée qui le dirigea dans ce travail n'avait rien d'analogue à celle qui a inspiré toute la musique de l'ancienne école romaine; celle-ci avait été conçue comme l'émanation d'un sentiment pur, dépouillé de toute passion humaine; M. Cherubini, au contraire, voulut que sa musique exprimât le sens dramatique des paroles; mais dans la réalisation de cette pensée, il fit preuve d'un talent si élevé, qu'il est resté sans rival en ce genre. La réunion des beautés sévères de la fugue et du contrepoint avec l'expression dramatique et la richesse des effets d'instrumentation, est un fait qui appartient au génie de Cherubini; car la messe de *Requiem,* connue sous le nom de Mozart, n'a pas cette sévérité de style; elle appartient au genre de l'harmonie allemande et au goût instrumental. Le succès qu'obtint dans toute l'Europe le bel ouvrage dont il vient d'être parlé, détermina son auteur à en produire beaucoup d'autres. La restauration de l'ancienne monarchie française, en faisant cesser l'espèce de proscription qui pesait sur M. Cherubini, lui fournit des occasions fréquentes de déployer son génie dans ce genre. En 1816, il succéda à Martini, dans l'emploi de surintendant de la musique du roi, et dès lors il dut écrire beaucoup de messes et de motets pour le service de la chapelle royale; il n'en a été publié qu'une partie, mais la plupart de ces ouvrages sont considérés par les artistes comme des compositions d'un ordre très élevé.

Des critiques et des Biographes ont dit que la musique de M. Cherubini manque de mélodie, et lui ont même refusé le génie nécessaire pour en inventer : leur erreur est évidente. N'y eût-il que le duo de l'opéra d'*Épicure*, écrit par ce compositeur, que la grande scène de *Pimmaglione* chantée par Crescentini, que le délicieux air des *Abencérages*, si souvent chanté avec succès par Ponchard, que celui d'*Anacréon chez lui* (*Jeunes filles aux regards doux*), et que le chœur si suave de *Blanche de Provence*, il serait prouvé que M. Cherubini est doué de la faculté d'imaginer des mélodies plus neuves de formes peut-être que beaucoup d'autre musique considérée comme essentiellement mélodieuse. La mélodie abonde dans *Les Deux Journées;* mais telle est la richesse de l'harmonie qui l'accompagne, tel était l'éclat du coloris de l'instrumentation à l'époque où parut cet ouvrage, telle était surtout alors l'insuffisance des lumières du public pour apprécier une combinaison de toutes ces beautés, que le mérite de la mélodie ne fut pas apprécié à sa juste valeur; ce mérite disparaissait au sein de toutes ces choses dont les Français n'avaient pas l'intelligence.

Les mêmes critiques et les mêmes biographes, qui ne savent guère de quoi ils parlent, assurent que l'auteur d'*Élisa* et de *Médée* manque d'originalité; or, une des qualités les plus remarquables des mélodies qui viennent d'être citées, est précisément l'originalité, car les formes en sont absolument inusitées, quoique gracieuses. Il est un défaut qui aurait pu être signalé avec plus de justesse dans les œuvres dramatiques de M. Cherubini, et qui a peut-être nui plus que toute autre cause au succès de ses ouvrages : je veux parler d'une certaine absence de l'instinct de la scène qui se fait remarquer dans les plus belles productions de son génie. Presque toujours le premier jet est heureux; mais trop enclin à développer ses idées par le mérite d'une admirable facture, M. Cherubini oublie les exigences de l'action; le cadre s'étend sous sa main, la musique seule préoccupe le musicien, et les situations deviennent froides. Qu'on examine avec soin toutes les grandes partitions de M. Cherubini, et l'on verra que toutes reproduisent plus ou moins ce défaut.

Parmi les principaux ouvrages de M. Cherubini on remarque: I. OPÉRAS: 1° *Quinto Fabio*, à Alexandrie, 1780; 2° *Armida*, à Florence, 1782; 3° *Messenzio*, dans la même ville, 1782; 4° *Adriano in Siria*, à Livourne, 1782; 5° *Quinto Fabio*, refait, à Rome, 1783; 3° *Lo sposo di tre femine*, dans la même ville, 1783; 7° *L'Idalide*, à Florence, 1784; 8° *Alessandro nelle Indie*, Mantoue, 1784; 9° *La Finta principessa*, à Londres, 1785; 10° Plusieurs morceaux dans *Il Marchese di Tulipano*, dans la même ville, en 1786; 11° *Ifigenia in Aulide*, à Turin, 1788; 12° *Démophon*, à Paris, 1788; 13° Divers morceaux dans l'*Italiana in Londra*, dans *I Viaggiatori felici*, et dans d'autres opéras italiens, en 1789 et 1790; 14° *Lodoïska*, en trois actes, au théâtre Feydeau, en 1791; 15° *Koukourgi*, en trois actes, 1793, inédit, mais dont une partie de la musique a été employée depuis lors dans *Ali-Baba*; 16° *Élisa ou le Mont Saint-Bernard*, en trois actes, au théâtre Feydeau, en 1795; 17° *Médée*, en trois actes, au même théâtre, 1797; 18° *La mort du général Hoche*, en un acte, 1797; 19° *L'Hôtellerie portugaise*, au théâtre Favart, 1798. Cet ouvrage ne réussit pas, mais il en reste une superbe ouverture et un beau trio qu'on exécute dans les concerts; 20° *La Punition*, en un acte, au théâtre Montansier, 1799; 21° *La Prisonnière*, au même théâtre, composé en société avec Boieldieu, 1799; 22° *Épicure*, composé en société avec Méhul, 1800; 23° *Les Deux Journées*, en trois actes, au théâtre Feydeau, 1800; 24° *Anacréon ou l'Amour fugitif*, en deux actes, à l'Opéra, 1803; 25° *Achille à Scyros*, grand ballet en trois actes, à l'Opéra, 1804. Il s'y trouve une admirable scène de bacchanale; 26° *Faniska*, en trois actes, à Vienne, 1805; 27° *Pimmaglione*, en un acte, au théâtre des Tuileries, 1809; 28° *Le Crescendo*, en un acte, à l'Opéra-Comique, 1810; 29° *Les Abencérages*, en trois actes, à l'Opéra, 1813; 30° *Bayard, ou le siége de Mézières*, avec Nicolo Isouard, Boieldieu et Catel, 1814; 31° *Blanche de Provence*, en trois actes, avec Boieldieu, Berton, Kreutzer et Paer, à l'Opéra, 1821; 32° *Ali-Baba*, en trois actes, à l'Opéra, en 1833. Ce dernier ouvrage a présenté le phénomène d'un vieillard de soixante-treize ans qui osait essayer ses forces dans une immense composition; qui ne craignait pas d'entrer en lice avec de jeunes imaginations, et qui avait conservé assez de force pour n'être pas vaincu dans cette lutte. Il y a de grandes beautés dans cette œuvre d'une imagination septuagénaire, et même, il y en a qui sentent encore la jeunesse. II. MUSIQUE D'ÉGLISE. 1° Motet à huit voix en deux chœurs manuscrit); 2° *Credo* à huit voix réelles, en deux chœurs (manuscrit). Une fugue de ce chœur a été publiée dans le Traité du contrepoint et de la fugue, de l'auteur de cette Biographie; 3° Plusieurs motets à

quatre et cinq voix avec orgue, composés en Italie (en manuscrit); 4° Messe à trois voix, chœur et orchestre (en *fa*), Paris, Frey; 5° Deuxième messe solennelle à quatre voix, chœur et orchestre, *Ibid.*; 6° Troisième messe solennelle à quatre voix, chœur et orchestre, *Ibid.*; 7° Messe de *Requiem* à quatre parties en chœur avec orchestre, *Ibid.*; 8° Quatrième messe solennelle (en *ut*), à quatre voix, chœur et orchestre, *Ibid.*; 9° Plusieurs messes composées pour la chapelle du roi (inédites), dont une en *mi* mineur; 10° *Ave verum corpus*, à trois voix, cor solo et orchestre, Paris, A. Petit; 11° *Iste Dies*, à quatre voix et orchestre, *Ibid.*; 12° *O sacrum convivium*, à quatre voix et orchestre, *Ibid.*; 13° *O salutaris hostia*, à deux voix de soprano, avec quatuor et orgue, *Ibid.*; Paris, Beaucé; 15° *Ave Maria*, pour voix de soprano et orgue, *Ibid.*; 16° *Lauda Sion*, à deux voix et orgue, *Ibid.*; 17° *Tantum ergo*, pour cinq voix et orgue, *Ibid.*; 18° *Sanctus salutaris*, pour voix seule et orgue, *Ibid.*; 19° *Pater noster*, à quatre voix, orchestre et orgue, *Ibid.*; 20° *Ecce panis*, à voix seule et orgue, *Ibid.*; 21° Offertoire, *Laudate Dominum*, à quatre voix et orchestre, Vienne, Hasslinger; 22° *Confirma hoc Deus*, à trois voix et orchestre; 23° *Adoremus in æternum*, à trois voix et orchestre; 24° *O fons amoris spiritus*, à quatre parties et orchestre; 25° *Inclina Domine*, à quatre parties et orchestre; 26° *Adjutor et susceptor meus*, à quatre voix et orchestre; 27° Offertoire (en *mi* b), *O Deus ego amo te*, solo pour voix d'alto, quatuor et contrebasse; 28° *Lauda anima mea, Dominum*, pour soprano et orchestre, Vienne, Diabelli; 29° *Pater noster* (en sol), à quatre voix et orchestre, *Ibid.* III. *Cantates.* 1° *La Primavera*, cantate à quatre voix et orchestre, Paris, A. Petit; 2° *Chant sur la mort de Haydn*, à trois voix et orchestre, Paris, Frey; 3° Six nocturnes à deux voix et piano, *Ib.*; 4° Douze canons à deux, trois et quatre voix, Paris, Frey. IV. MUSIQUE INSTRUMENTALE. 1° Symphonie à grand orchestre (en *ré*), composée pour la société philharmonique de Londres; 2° Ouverture (en *sol*), composée pour la même société; 3° Sonate pour deux orgues (en manuscrit); 4° Fantaisie pour le piano (*Idem*); 5° Trois quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, Paris, Pacini; 6° M. Cherubini a écrit pour les méthodes de violon et de violoncelle du Conservatoire de Paris de belles basses d'accompagnement; 7° On lui doit aussi un très grand nombre de leçons pour une, deux, trois et quatre voix, insérées dans les trois parties des solfèges du Conservatoire; 8° En 1835, il a publié à Paris, chez M. Maurice Schlesinger, une *Méthode de contrepoint et de fugue*, 1 vol. in-fol. Cet ouvrage est le résumé des leçons qu'il a données au Conservatoire de Paris, pendant plusieurs années. Le texte laisse désirer plus de méthode, mais les exemples sont des modèles de cette perfection de style qu'on ne trouve que dans les productions de l'ancienne école d'Italie.

Après avoir été pendant vingt ans inspecteur du Conservatoire de musique de Paris, M. Cherubini fut nommé professeur de composition de cette école, en 1816, puis en est devenu le directeur, en 1822 : il occupe encore cette place. Devenu surintendant de musique du roi, en 1816, il en a rempli les fonctions jusqu'au mois d'août 1830; à cette époque, la chapelle du roi a été supprimée par l'effet de la révolution qui a changé le gouvernement. Nommé chevalier de la légion d'honneur en 1814, il est devenu depuis lors officier de cet ordre, et chevalier de celui de Saint-Michel. L'Institut de Hollande, l'académie de musique de Stockholm, et l'académie des beaux-arts de l'Institut de France l'ont admis au nombre de leurs membres. Pendant plusieurs années, M. Cherubini a fait partie des divers juris d'examen des pièces et de la musique pour la réception des ouvrages à l'Opéra, depuis 1799 jusqu'au mois d'avril 1824. Au moment où cette

notice est écrite, ce grand artiste est âgé de soixante-seize ans, moins quelques mois.

CHESNAYE (M. DUCHEMIN DE LA), juge suppléant au tribunal de première instance du département de la Seine, fils d'un ancien magistrat, est né en Normandie, en 1769. Il a fait imprimer un *Éloge funèbre de T.·. R.·. F.·. Dalayrac, ancien dignitaire de la R.·. loge des Neuf-Sœurs, lu dans cet atelier, par le F.·.*, etc., Paris, 1810, in-8°.

CHEVALIER, musicien de la musique de la chambre de Henri IV et de Louis XIII, jouait du violon et de la viole bâtarde appelée *quinte*. Dans un catalogue des ballets de la cour, à quatre et cinq parties, fait par Michel Henry (Mss. de La Vallière, à la bibliothèque de Paris, n° 3512, 9e portefeuille), l'un des vingt-quatre violons de la grande bande de Louis XIII, on trouve ce passage : « sept airs sonnez la « nuict de Saint-Julien, en 1587, par « nous *Chevalier, Lore, Henry l'Aisné,* « *Lamotte, Richuine,* et aultres sur luths, « espinettes, mandores, violons, flustes à « neuf trous, etc., le tout bien d'accord, « sonnant et allant par la ville. Henry « fist la plupart des dessus; les parties « lors n'estoient que cinq. *Planton* y « jouist la quinte, et depuis lors *Cheva-* « *lier* a faict aussi la quinte. » On voit par ce catalogue que Chevalier était auteur de la musique du ballet de Saint-Julien dont il est ici question. Ce musicien parait avoir été un des plus habiles de son temps, en France, pour la composition de la musique instrumentale, et surtout pour la musique de ballet. Henry donne dans le catalogue indiqué précédemment la liste des autres ballets composés par Chevalier; en voici les titres : 1° *Ballet des Enfans fourrés de malice, à cinq parties*, neuf airs; 2° Ballet de *Tiretaine, faict le lundi gras, dansé au Louvre devant Henri-le-Grand*, quatre airs; 3° *Le ballet de la Mariée, faict par le comte d'Auvergne, les parties* (accompagnement) *par Chevalier*, quatre airs (1600); 4° *Le ballet des Valets de festes*, deux airs (1609); 5° *Le grand ballet de Nemours*, quatre airs 28 février 1604); 6° *Le grand ballet faict au mariage de monsieur de Vendôme à Fontainebleau* (9 juillet 1609). Le premier air seulement est de Chevalier; 7° *Le ballet des gens de la reine Marguerite* (1609), trois airs; 8° *Ballet du roi Artus, dansé chez la reine Marguerite* (1609, 16 février), six airs; 9° *Ballet de Monsieur le Dauphin* (Louis XIII), (janvier 1609), cinq airs par Chevalier; 10° *Grand ballet, idem* (1609), cinq airs; 11° *Ballet des Morfondus* (1609), sept airs; 12° Ballet de cinq hommes et cinq filles (1599), treize airs; 13° *Ballet des dieux* (1599), treize airs; 14° *Ballet des Sibilots* (1611), trois airs; 15° *Ballet des souffleurs d'Alchimie* (1604), quatre airs; 16° *Ballet des Juifs fripiers* (1604), première partie, cinq airs; deuxième partie, deux airs; 17° *Ballet faict par Monsieur de Bassompières* (1604), parties de Chevalier, 18° *Ballet des Janissaires, idem*, six airs; 19° *Ballet des Vieilles sorcières* (1598), sept airs; 20° *Ballet des garçons de taverne* (1598), cinq airs; 21° *Ballet des Sarrasins* (1598), quatre airs; 22° *Ballet des Juifs faict par Monsieur de Nemours lorsque le duc de Savoye alloist à Paris*, quatre airs de Chevalier; 23° *Ballet des Maistres-des-Comptes et des Margue lliers*, cinq airs par Chevalier (1604); 24° *Ballet des Amoureulx contrefaits* (1610), cinq airs par Chevalier. Dans les *Airs de cour mis en tablature de luth*, par Gabriel Bataille (Paris, 1611, 2 vol. in-4°), on trouve l'air de ce ballet intitulé : *Récit aux dames*; 25° *Ballet de Monsieur de Vendosme* (1608), neuf airs; 26° *Ballet des Indiens* (1608), sept airs; 27° *Ballet des Hermaphrodites* (1608), quatre airs; 28° *Ballet du prince de Condé* (1605), quatre airs; 29° *Ballet de la Reine* (31 janvier 1609), trois airs; 30° *Ballet que le Roy fist à Tours, revenant de son mariage à Bordeaux le jour de mardi gras* (16 février

1616); 31° *Ballet de la Reine faict à Tours au retour de Bordeaux* (1616), trois airs; 32° *Ballet de Madame la duchesse de Rohan* (1617), sept airs; 33° *Ballet des chambrières à louer*(1617), quatre airs.

CHEVESAILLES (. . .), autrefois violiniste au théâtre des Beaujolais, puis marchand de musique, et enfin retiré dans les environs de Paris, où il vit encore, a publié une *Petite méthode de violon*, ouvrage sans valeur. On a aussi publié sous le nom de ce musicien : 1° Beaucoup d'airs variés pour violon seul, Paris, Dufaut et Dubois (Schonenberger); 2° Des valses et des airs variés pour flûte seule, Paris, Carli, Madame Joly; 3° *Idem*, pour clarinette; 4° *Idem*, pour guitare, Paris, Hentz-Jouve; 5° *Nouvelle méthode de guitare*, Paris, Madame Joly. Cette méthode a eu trois éditions.

CHEVRIER (FRANÇOIS-ANTOINE), né à Nancy au commencement du 18e siècle, servit d'abord en qualité de volontaire dans le régiment de Tournaisis; mais dégoûté de l'état militaire, il le quitta et vint à Paris, où il donna quelques pièces de théâtre, et des brochures spirituelles qui lui firent beaucoup d'ennemis par le ton satirique qui y régnait. Il fut obligé de s'enfuir en Hollande, et mourut d'indigestion, à Rotterdam, le 2 juillet 1760. On a de lui : *Observations sur le théâtre, dans lesquelles on examine avec impartialité l'état actuel des théâtres de Paris*, Paris, 1755, in-12. Dans cette revue, il y a quelques observations sur l'Opéra.

CHIARELLI (ANDRÉ), luthier et compositeur, né à Messine, en Sicile, vers 1775, manifesta dès son enfance d'heureuses dispositions pour la musique. Ayant été envoyé à Rome et à Naples pour y développer ses facultés, il y acquit un talent remarquable sur l'archiluth, et lorsqu'il revint dans sa ville natale, il excita l'admiration de tous ceux qui l'entendirent. Dès-lors il s'occupa des perfectionnemens qu'il voulait introduire dans la construction de son instrument, et fabriqua plusieurs théorbes et archiluths qui sont encore considérés comme les meilleurs qu'on ait faits. Je possède un archiluth de cet artiste qui porte la date de 1698. Chiarelli venait de se marier lorsqu'il mourut en Sicile, à l'âge de vingt-quatre ans, en 1699. On a de sa composition : *Suonate musicali di violini, organo, violone ed arciliuto*. Napoli, 1669, in-4°.

CHIARINI (PIERRE), habile claveciniste et compositeur, né à Brescia en 1717, s'est fait connaître en Italie par les opéras suivans : 1° *Achille in Sciro*, 1739; 2° *Statira*, 1742; 3° *Meride e Selinunte*, 1744; 4° *Argenide*.

CHIAULA (MAURUS), bénédictin et compositeur pour l'église, naquit à Palerme vers le milieu du 16e siècle; et mourut en 1600. On connaît de sa composition : *Sacræ cantiones, quæ octo tum vocibus, tum variis instrumentis concini possunt*. Venise, 1590, in-4°.

CHIAVACCI (VINCENT), compositeur, né à Rome, vers 1757, s'est fait connaître depuis 1783 par quelques opéras représentés à Milan, parmi lesquels on cite : *Alessandro nell' Indie*; 2° *Il filosofo impostore*; 3° *I quattro parti del Mondo*. En 1801, Chiavacci était directeur de l'Opéra-Buffa à Varsovie. On connait aussi de lui : *XII Ariette per il clavicembalo*, Vienne, 1799, et trois rondos tirés de ses opéras et publiés à Vienne dans la même année. La femme de ce compositeur (Clémentine Chiavacci) était *prima donna* à *la Scala* de Milan, au printemps de l'année 1782, et partageait cet emploi avec madame Morichelli, en 1785.

CHIAVELLONI (VINCENT), littérateur italien qui n'est connu que par un livre intitulé : *Discorsi della musica*, Rome, 1668, in-4°. Ce sont vingt-quatre discours sur le but moral de la musique.

CHIIA (ABRAHAM), juif espagnol, élève de Moïse Haddarscian, a laissé, parmi plusieurs livres de géométrie, un traité de musique, qui se trouve en manuscrit à la

bibliothèque du Vatican, in-4° (*Vid. Bibl. Rabb. in Bartolocci*, tom. 4, pag. 53.)

CHILCOTT (THOMAS), organiste à l'église de l'abbaye à Bath, a publié chez Preston à Londres (1797), deux suites de concertos pour le clavecin. Il a été le premier maître de Thomas Linley.

CHILD (WILLIAM), docteur en musique, né à Bristol en 1605, apprit la musique sous la direction d'Elway Bevin, organiste de la cathédrale de cette ville. En 1631, il prit ses degrés de bachelier en musique à l'université d'Oxford, et cinq ans après il devint organiste de la chapelle royale de St.-Georges à Windsor, et l'un des organistes de la chapelle royale à Whitehall. Après la restauration, il devint chanteur de la chapelle, et l'un des membres de la musique de Charles II. En 1663, il fut fait docteur en musique. On a de lui : 1° *Psalms for three voices, with a continued bass either for the organ or theorbo*, Londres, 1639 (Psaumes à trois voix avec la basse continue pour l'orgue ou le théorbe); 2° *Catches, rounds and canons*, dans la collection publiée par Hilton sous le titre de *Catch that catch can*, Londres, 1652. 3° Quelques antiennes à deux parties imprimées dans le livre intitulé : *Court Ayres*, Londres, 1655. On trouve aussi quelques pièces de Child dans la *Cathedral music* de Boyce, et une fort belle antienne (*O praise the lord*) dans la *Musica antiqua* de Smith. Le style de ce compositeur est simple et clair, mais dénué d'invention. Child est mort à Londres, au mois de mars 1696, à l'âge de quatre-vingt-onze ans. Son portrait a été gravé dans l'Histoire de la musique de Hawkins (tom. 4, pag. 414), d'après un tableau qui est à l'université d'Oxford.

CHILMEAD (EDMOND), savant philologue, né à Stowon-The-Wold, dans le comté de Glocester, fut maître-ès-arts au collége de la Madelaine d'Oxford, et chapelain de l'église du Christ dans la même ville. A la mort de Charles Ier, sa fidélité à la cause du roi lui fit perdre ce bénéfice, et il se fixa à Londres, où il fut obligé d'enseigner la musique pour vivre. Il mourut dans cette ville, le 1er mars 1654. On a de lui : *De musica antiqua Græca*, à la fin de l'édition d'*Aratus*, donnée par Jean Fell, Oxford, 1672, in-8°, à laquelle il eut part. Hawkins dit que Chilmead a aussi écrit une dissertation *de Sonis* qui n'a point été imprimée. (Voyez *A Gen. Hist. of music*, tom. 4, pag. 410.)

CHILSTON. Dans un manuscrit qui a appartenu autrefois au monastère de Sainte-Croix à Waltham dans le comté d'Essex, et qui a passé ensuite dans la possession du comte Shelburne, se trouvent neuf traités de musique de divers auteurs. Le neuvième est un traité des proportions musicales, de leur nature et de leurs dénominations, en anglais et latin; il a pour titre: *Her beginneth Tretises diverses of musical proportions, of theire naturis and denominations ffirst in Englisch, and than in latyne*; cet ouvrage est sous le nom d'un auteur inconnu nommé *Chilston*. D'après le langage et l'orthographe, il a dû être écrit au commencement du 15e siècle.

CHINELLI (JEAN-BAPTISTE), compositeur italien sur qui l'on n'a pas de renseignemens, n'est connu que par les ouvrages suivans, cités par Walther (*Musikal. Lexikon*) : 1° *Conzertirende missen von 3, 4 und 5 stimmen, nebst 2 violinen a bene placito*, 1 *th.*; 2° *Idem*, 2 *th.*; 3° *Idem*, 3 *th.*; 4° *Motetti a voce sola*, 1630; 5° *Madrigali a 2, 3, 4 con alcune canzonette a due violini, lib* 1, op. 4; 6° *Compiete, antifone, etc., a* 2-5 *voci e due violini*, op. 6.

CHINZER (JEAN), musicien allemand, était fixé à Paris, en 1754. Il a fait imprimer dans cette ville plusieurs ouvrages de sa composition, sous les titres suivans : 1° Un livre de sonates pour deux violons; 2° Trois livres de sonates en trio pour violon; 3° Un livre de sonates pour la flûte seule; 4° Deux livres de sonates pour deux violoncelles.

CHIOCHETTI (PIERRE-VINCENT), compositeur, né à Lucques, vers la fin du 17e siècle. Parmi ses ouvrages, on remarque : 1° *L'ingratitudine castigata, ossia l'Alarico*, représenté à Ancône en 1719; 2° Un oratorio sur la Circoncision, en 1729; à Venise.

CHISON (JACQUES DE), poète et musicien français, vivait en 1250. Il nous reste neuf chansons notées de sa composition : on en trouve huit dans les manuscrits de la bibliothèque du roi, nos 65 et 66 (fonds de Cangé), et 7222, ancien fonds.

CHLADNI (ERNEST-FLORENT-FRÉDÉRIC), docteur en philosophie, en droit civil et en droit canon, membre et correspondant de plusieurs académies des sciences et de plusieurs sociétés savantes, naquit à Wittemberg le 30 novembre 1756. Son père, professeur et président de la faculté de droit en cette ville, était un homme sévère qui l'assujettit sans relâche à des études sérieuses, lui interdit toute relation avec les autres jeunes gens de la ville, et même le priva de tout exercice salutaire, ne lui permettant de sortir que le dimanche pour aller au temple. Plus tard, Chladni a souvent exprimé de l'étonnement d'avoir pu conserver une santé robuste après une jeunesse si pénible et si contrainte. Tant de sévérité était d'ailleurs inutile, car celui qui en était victime avait reçu de la nature un goût passionné pour le travail et pour l'étude. Le seul effet que produisit cette gêne sur l'esprit de Chladni, fut de lui inspirer un dégoût invincible pour tout devoir forcé, et le penchant le plus décidé à l'indépendance la plus absolue. Dès ses premières années il étudiait de préférence les livres de géographie, et passait tout le temps dont il pouvait disposer à considérer des cartes, des globes, des sphères : il ne parlait que de voyages et se persuadait que le bonheur le plus pur consistait à parcourir le monde pour choisir en liberté le lieu qu'on voulait habiter. Plusieurs fois il avait été tenté de fuir la maison paternelle, de se rendre en Hollande, et de s'y embarquer pour l'Inde. Il avait épargné quelque argent pour l'exécution de son dessein, et s'était mis à étudier avec ardeur la langue hollandaise; mais la crainte de causer à son père un chagrin trop vif, par cette escapade, le retint et le fit renoncer à son projet. L'histoire naturelle, la géologie, l'astronomie, devinrent tour à tour les objets favoris de ses travaux. A l'âge de 14 ans, on l'envoya au collége de Grimma; il y fut confié aux soins particuliers du sous-recteur Mücke. Il semblait que le sort se plût à rendre malheureuse la jeunesse de Chaldni, car de la contrainte où il avait langui jusqu'alors, il tomba dans un esclavage plus dur encore sous la férule du morose pédagogue. Après quelques années passées dans le collége de Grimma, Chladni retourna à Wittemberg. Sa vocation paraissait être la médecine, mais son père avait décidé qu'il étudierait le droit, et il fallut se soumettre à sa volonté. D'abord il retrouva dans son travail journalier la pénible gêne qui avait affligé son enfance; mais enfin, il obtint la permission d'aller continuer ses études à Leipsick. Là commença pour lui l'exercice de sa liberté; mais il n'abusa pas de ce bien qu'on lui avait fait acheter si cher, et son assiduité aux leçons du professeur de droit ne fut pas moindre que s'il eût choisi lui-même cette science pour l'objet de ses études.

Un goût décidé pour la musique s'était manifesté en lui dès son enfance; mais il avait atteint sa dix-neuvième année avant qu'il lui fût permis de se livrer à l'étude de cet art : ce fut à Leipsick qu'il prit les premières leçons de piano. La lecture attentive des écrits de Marpurg et des autres théoriciens eut bientôt étendu ses connaissances. Deux thèses qu'il soutint avec distinction aux exercices publics de l'université, lui firent obtenir les degrés de docteur en philosophie et en droit. Il revint ensuite à Wittemberg, où il paraissait destiné à se livrer à des travaux de jurisprudence,

lorsque la mort de son père lui fit remettre en question sa carrière future; il ne tarda point à se décider pour la physique et l'histoire naturelle qui, de tout temps, avaient préoccupé son esprit, et le droit fut abandonné sans retour. Alors commença pour Chladni une vie nouvelle, où son activité intellectuelle se développa dans sa véritable sphère.

Cependant laissé sans fortune par son père, il lui fallait songer à se créer une existence. Les deux chaires de mathématiques et de physique étaient vacantes à l'université : dans l'espoir d'obtenir l'une ou l'autre, Chladni ouvrit des cours de géographie physique et mathématique, de géométrie, et fit, dans les environs de Wittemberg, des excursions de botanique; mais rien de tout cela ne le conduisit à son but; il finit par renoncer aux emplois publics, pour se livrer sans réserve aux recherches scientifiques vers lesquelles il se sentait entraîné. Heureusement sa belle-mère, bonne femme qui avait pour lui de l'attachement, vint souvent au secours de ses besoins.

A la lecture de divers écrits sur la musique, Chladni avait remarqué que la théorie du son était moins avancée que celle de quelques autres parties de la physique; cette observation lui suggéra le dessein de travailler au perfectionnement de cette théorie : dès lors, le plan de sa vie scientifique fut en quelque sorte tracé. Il fit d'abord quelques expériences sur les vibrations longitudinales et transversales des cordes, dont la théorie avait été donnée précédemment par Taylor, Bernouilli et Euler (*Voyez* ces noms); expériences fort imparfaites, suivant son propre aveu, et telles qu'on devait les attendre d'un premier essai. Il fut bientôt détourné de cet objet par des expériences plus importantes (faites en 1785) sur des plaques de verre ou de métal. Le premier, il remarqua que ces plaques rendent des sons différens, en raison des endroits où elles sont serrées et frappées. Vers le même temps, les journaux ayant donné quelques renseignemens sur un instrument imaginé en Italie par l'abbé Mazzocchi (*Voyez* ce nom), qui consistait en plusieurs cloches de verre frottées par des archets, Chladni conçut le projet d'employer aussi un archet de violon pour la production des vibrations de divers corps sonores. Ce moyen d'expérimentation, bien plus fécond en résultats que la percussion, a fait faire depuis lors des découvertes importantes pour la théorie générale du son. Chladni remarqua que lorsqu'il appliquait l'archet aux divers points de la circonférence d'une plaque ronde de cuivre jaune fixée par son milieu, elle rendait des sons différens qui, comparés entre eux, étaient égaux aux carrés de 2, 3, 4, 5, etc.; mais la nature des mouvemens auxquels ces sons correspondaient, et les moyens de produire chacun de ces mouvemens à volonté, lui étaient encore inconnus. Les expériences faites et publiées par Lichtenberg sur les figures électriques qui se forment à la surface d'une plaque de résine saupoudrée, fut un trait de lumière pour Chladni. Elles lui firent présumer que les différens mouvemens vibratoires d'une plaque sonore devraient offrir aussi des apparences différentes, si l'on répandait du sable fin sur sa surface. Ayant employé ce moyen sur la plaque ronde dont il vient d'être parlé, la première figure qui s'offrit à ses regards ressemblait à une étoile à 10 ou 12 rayons, et le son, très aigu, était, dans la série citée précédemment, celui qui convenait au carré du nombre des lignes diamétrales. Il est facile d'imaginer l'étonnement de l'expérimentateur à la vue d'un phénomène si remarquable, inconnu jusqu'à lui. Après avoir réfléchi sur la nature de ces mouvemens, il ne lui fut pas difficile de varier et de multiplier les expériences, dont les résultats se succédèrent avec rapidité. En 1787 il publia à Leipsick son premier mémoire sur les vibrations d'une plaque ronde, d'une plaque carrée, d'un anneau, d'une cloche, etc.

Plus tard, il fit paraître dans quelques journaux allemands et dans les mémoires de plusieurs sociétés savantes, les résultats de ses observations sur les vibrations longitudinales et sur quelques autres objets de l'acoustique.

Au milieu des recherches dont il était préoccupé, Chladni se persuadait que l'objet le plus important pour sa gloire future, serait d'inventer un instrument de nature absolument différente de tous ceux qui étaient connus. Mille idées se croisaient dans sa tête à ce sujet. D'abord il imagina d'ajouter un clavier à l'harmonica, et construisit un de ces instrumens avec des verres qu'il avait fait venir de la Bohême; mais ensuite il renonça à son projet parce que Roellig, Nicolaï et d'autres l'avaient devancé. Cependant, l'idée de mettre le verre en vibration par le frottement resta toujours dans sa pensée, et fut l'origine de deux instrumens qu'il inventa dans la suite. Le premier de ces instrumens, auquel il donna le nom d'*euphone*, fut inventé par lui en 1789 et achevé en 1790. Il consistait intérieurement en de petits cylindres de verre qu'on frottait longitudinalement avec les doigts mouillés d'eau. Ces cylindres, de la grosseur d'une plume à écrire, étaient tous égaux en longueur, et la différence des intonations était produite par un mécanisme intérieur dont l'auteur dérobait le secret. On ne pouvait considérer l'*euphone* que comme une variété de l'harmonica, connu depuis long-temps; cependant l'auteur obtint des applaudissemens pour l'invention de cet instrument dans ses voyages en Allemagne, à St.-Pétersbourg et à Copenhague. Il en exécuta de diverses formes et suivant des procédés différens quant à la disposition du mécanisme intérieur, mais sans qu'il en résultât de variété sensible dans la qualité des sons. Au surplus, l'*euphone* était par le système de sa construction un de ces instrumens bornés qu'on doit plutôt considérer comme des curiosités que comme des choses utiles à l'art.

Il n'en est pas de même à l'égard du *clavicylindre*, autre instrument inventé par Chladni; celui-ci fut construit en 1800, et perfectionné depuis lors par des améliorations successives. Sa forme était à peu près celle d'un petit piano carré; son clavier avait une étendue de quatre octaves et demie, depuis l'*ut* grave du violoncelle jusqu'au *fa* aigu au-dessus de la portée de la clef de *sol*. Un cylindre de verre, parallèle au plan du clavier, était mis en mouvement par une manivelle à pédale; en abaissant les touches, on faisait frotter contre ce cylindre des tiges métalliques qui produisaient des sons. Quant à la qualité de ces sons et à leur timbre, le clavicylindre avait de l'analogie avec l'harmonica, mais il n'exerçait pas, comme celui-ci, une sorte d'irritation sur le système nerveux. Les autres avantages du clavicylindre étaient de prolonger le son à volonté, d'en augmenter ou diminuer la force par des nuances bien graduées, et de garder invariablement son accord. Long-temps Chladni fit un secret du mécanisme intérieur de cet instrument et de l'*euphone*; mais dans les dernières années de sa vie, il en a publié la description. Il paraît avoir attaché plus d'importance à leur invention qu'à tous ses autres travaux; pendant plus de quinze ans il s'en occupa sans relâche, les refit sur différens plans, et dépensa beaucoup d'argent pour les porter à la perfection qu'il avait pour but; cependant, il n'a pu parvenir à leur donner une existence réelle dans l'art, et les avantages qu'il croyait en retirer n'ont été que des illusions.

Ayant achevé son premier euphone en 1791, Chladni entreprit un voyage pour le faire entendre; il alla d'abord à Dresde, puis à Berlin, à Hambourg, à Copenhague, à St.-Pétersbourg, et revint à Wittemberg au mois de décembre 1793. Plusieurs autres voyages furent ensuite entrepris par lui dans la Thuringe et dans quelques autres parties de l'Allemagne, Au mois de mars 1797, il se rendit de

nouveau à Hambourg, et vers la fin de la même année, il partit pour Vienne, en passant par Dresde et Prague. Son euphone était alors l'objet de toutes ses excursions. Plus tard il parcourut aussi une grande partie de l'Allemagne et du Nord pour faire entendre le clavicylindre. Il est très regrettable qu'un expérimentateur si habile ait employé tant de temps à ces courses qui interrompaient ses travaux importans sur les vibrations des plaques élastiques, et qui n'ont été que d'un médiocre avantage pour sa gloire.

Les résultats de ses études et de ses observations furent enfin publiés par Chladni dans son *Traité de l'acoustique*, qui parut en allemand, à Leipsick, en 1802. La première partie de cet ouvrage, qui concerne les rapports numériques des vibrations, ne renferme rien de neuf, et reproduit toutes les stériles théories des géomètres et des physiciens, sans modifications. Dans tout le reste de sa vie, Chladni n'a rendu aucun service à cette partie de la science. Il était impossible en effet qu'il y introduisit quelque amélioration importante, puisque, comme tous les mathématiciens, il n'avait qu'une base fausse pour sa doctrine. Les premières sections de la seconde partie du Traité d'acoustique indiquent quelques expériences nouvelles sur les vibrations des cordes et des instrumens à vent; mais c'est surtout dans les sections 7e, 8e et 9e de la même partie, que Chladni s'est élevé au-dessus de tous ses prédécesseurs par la multitude de faits nouveaux qu'il a fait connaître concernant les divers modes de vibration des plaques. Bien que quelques-unes de ses expériences aient été faites avec trop de précipitation, qu'il n'ait pas tout vu, et qu'il ait quelquefois mal vu, on ne peut nier que ce physicien a créé dans cette partie de son ouvrage une nouvelle branche de la science. Quels que puissent être les progrès futurs de celle-ci, le nom de Chladni sera toujours en honneur, et l'on n'oubliera pas qu'il fut celui d'un homme qui a ouvert aux physiciens et aux géomètres une nouvelle et immense carrière. L'importance de ses découvertes fut comprise par les savans de l'Italie et de la France; elles déterminèrent plusieurs d'entre eux à refaire des séries d'expériences qui conduisirent à de nouveaux résultats, et la première classe de l'Institut s'empressa de mettre au concours ce sujet difficile : *Donner la théorie mathématique des vibrations des surfaces élastiques, et la comparer à l'expérience*. C'était trop se hâter de poser une question si épineuse, dont la solution est environnée des plus grandes difficultés; ce qui fit dire à l'illustre géomètre Lagrange qu'en l'état des connaissances dans la nature des faits et dans l'analyse, la question était insoluble (Voyez *Germain*.)

Arrivé à Paris vers la fin de 1808, Chladni fut présenté à Napoléon, lui fit entendre son clavicylindre, et lui exposa quelques-unes de ses découvertes; l'empereur fut frappé de leur importance, demanda qu'elles fussent l'objet d'un rapport de l'Institut, et accorda à leur auteur six mille francs pour faire imprimer la traduction française du Traité d'acoustique. Chladni voulut être lui-même son traducteur, et fit revoir son travail par des amis pour la correction des fautes de langue. L'ouvrage parut à Paris en 1809. Quelques années après, Chladni publia de nouvelles découvertes sur les vibrations des lames et des verges élastiques, dans un fort bon appendice à son Traité d'acoustique.

Après avoir passé environ dix-huit mois à Paris, Chladni en partit en 1810, se rendit d'abord à Strasbourg, puis voyagea en Suisse et en Italie. De retour à Wittemberg, il y avait repris ses travaux; mais les événemens de la guerre dans les années 1813 et 1814, l'obligèrent à sortir de cette ville, pour se soustraire aux inconvéniens d'un long blocus. Il se retira dans la petite ville de Kemberg, dans l'espoir d'y jouir de plus de liberté; mais un in-

cendie y détruisit une partie de ses instrumens et de ses appareils d'expérimentation. Il fut sensible à cette perte et en parla toujours avec un vif chagrin. Il s'était long-temps occupé de la théorie des météores ignés et avait rassemblé beaucoup de produits de ces phénomènes ; cette collection fut à peu près tout ce qu'il sauva du désastre qui anéantit son cabinet. Dans les dernières années de sa vie, il ne fit que de petits voyages à Leipsick et à Halle, où son amitié pour les professeurs Ernest-Henri Weber et Guillaume Weber l'attirait. Il considérait ces habiles acousticiens comme les seuls qui eussent bien compris le sens de ses découvertes et qui pouvaient compléter son ouvrage. Au moment où il était occupé de la construction d'un nouvel euphone, il fut atteint d'une hydropisie de poitrine, maladie grave qui inspira aux amis de Chladni des craintes sérieuses pour sa vie ; mais sa robuste constitution triompha du danger, et sa santé se rétablit de manière à faire croire qu'il vivrait encore long-temps. Bien qu'il eût atteint l'âge de soixante-dix ans, il se sentit encore assez fort pour aller en 1826 ouvrir un cours d'acoustique à Francfort-sur-le-Mein. De là il alla à Bonn, puis à Leipsick, et vers la fin de l'année, il retourna à Kemberg. Au commencement de 1827 il se rendit à Breslau par Berlin, et y ouvrit un nouveau cours. Le 3 avril il eut avec M Hientzch, rédacteur de l'*Eutonia*, écrit périodique sur la musique, une longue conversation dans laquelle il développa ses idées sur un voyage musical, et donna quelques notices sur plusieurs savans théoriciens. Le soir il assista à un thé chez un professeur de l'université. La conversation tomba sur les cas de mort subite, et lui-même en parla comme d'un événement heureux pour l'homme qui a rempli sa mission sur la terre. A onze heures, deux amis l'accompagnèrent jusque chez lui ; il se retira dans sa chambre, et le lendemain, 4 avril 1827, on le trouva mort, assis dans un fauteuil. Sa montre était ouverte à ses pieds ; il paraît que sa dernière occupation avait été de la remonter, et que pendant ce temps il fut frappé d'une apoplexie foudroyante. Son visage ne portait aucune empreinte de douleur, et ses traits avaient conservé le caractère calme et méditatif qui leur était habituel. Tout ce qu'il y avait de savans et d'artistes à Breslau assistèrent à ses funérailles, qui furent faites avec pompe. Chladni n'avait jamais été marié. Quoiqu'il n'eût point occupé de fonctions publiques et n'eût eu aucune sorte de traitement, il avait amassé une fortune assez considérable pour passer sa vieillesse dans une aisance agréable. Le recteur Hermann, de Kemberg, fut son héritier. Sa collection météorologique passa à l'université de Berlin, et le clavicylindre dont il se servait habituellement, et qui lui avait coûté tant de recherches et de dépenses, ne fut vendu que neuf écus de Prusse, c'est-à-dire, environ 36 francs !

Voici la liste des écrits de Chladni relatifs à l'acoustique : 1° *Entdeckungen über die Theorie des Klanges* (Découvertes sur la théorie du son), Leipsick, chez les héritiers Weidmans, 1787, 78 pages in-4°. Ces découvertes ne furent connues en France qu'environ douze ans après la publication de cet écrit ; ce fut Pérolle qui en parla le premier dans une notice insérée au *Journal de physique* (t. 48, ann. 1799) sous ce titre : *Sur les expériences acoustiques de Chladni et de Jacquin ;* 2° *Ueber die Længentœne einer Saite* (Sur les intonations longitudinales d'une corde), notice de quelques expériences insérée dans le *Musikalisch Monathsschrift,* publié à Berlin par Kunzen et Reichardt (août 1792, p. 34 et suiv.). C'est dans cette notice que Chladni a fait connaître les effets singuliers des sons produits par des cordes de laiton, d'acier et de boyau, mises en vibration par des frottemens opérés dans le sens de leur longueur. Il y a donné une table des sons aigus qui résultent de ce mode

de vibration, en raison du poids des cordes, de leur tension, de leur longueur et de leur ton foudamental; 3° *Ueber die longitudinal Schwingungen der Saiten und Stücke* (Sur les vibrations longitudinales des cordes et des lames), Erfurt, chez Kayser, 1796, in-4°. Cet ouvrage contient les développemens des expériences indiquées dans l'écrit précédent; 4° *Ueber drehende Schwingungen eines Stubes* (Sur les vibrations tournantes d'une verge), dans le Journal scientifiqne intitulé *Neue Schriften der berlin. Naturforschenden Freunde* (t. II). Il s'agit dans ce mémoire d'un genre de vibrations qui parait n'avoir pas été connu avant Chladni, et dont il croit avoir constaté et expliqué l'existence. Ces vibrations s'obtiennent quand on frotte une verge dans une direction oblique sur son axe. Suivant les observations de Chladni, elles produisent un son d'une quinte plus bas que le son total de la verge, lorsqu'on la fait résonner par la percussion; 5° *Beitræge zur Befœrderung eines bessern Vortrage der Klanglehre* (Appendice à l'acheminement vers un meilleur exposé de la science du son), dans le même recueil, 1797; 6° *Ueber die Tœne einer Pfeife à verschiedenen Gasarten* (Sur le ton d'un tuyau d'orgue mis en vibration par différens gaz), dans le Magasin des sciences naturelles de Voigt (t. IX, cah. III); 7° *Eine neue Art die Geschwindigkeit der Schwingungen bei einem geden Tonedurch den Augenschein zu bestimmen* (Nouvel art de déterminer la vitesse des vibrations pour chaque intonation, par la vue seule), dans les Annales de physique de Gilbert (1800, t. V, cah. I, n° 1); 8° *Ueber die vahre Ursache des Consonirens und Dissonirens* (Sur la véritable cause du consonnant et du dissonant), dans la 3° année de la Gazette musicale de Leipsick, p. 337 et 353; 9° *Nachricht vom den Clavicylinder, einem neuerfundenem Instrumente*, etc. (Notice sur le clavicylindre, instrument nouvellement inventé), dans la Gazette musicale de Leipsick, 2° ann., p. 305-313; 10° *Zweite Nachricht von dem Clavicylinder und einem neuen Baue desselben* (Deuxième notice sur le clavicylindre et sur une nouvelle construction de cet instrument), dans le même écrit périodique, 3° année, p. 386. On trouve aussi de nouveaux détails sur le clavicylindre dans la 9° année de la même gazette musicale, p. 221-224; 11° *Die Akustik* (l'acoustique), Leipsick, Breitkopf et Haertel, 1802, un vol. in-4° de 310 pages, avec 12 planches. C'est cet ouvrage dont Chladni a donné une traduction française sous le titre de *Traité d'acoustique* (Paris, Courcier, 1809, un vol. in-8° avec huit planches); 12° *Neue Beitræge zur Akustik* (Nouvel appendice à l'acoustique), Leipsick, Breitkopf et Haertel, 1817, in-4° avec dix planches gravées sur pierre; 13° *Beitræge sur praktischen Akustik und zur Lehre vom Instrumenten Bau, enthalthend die Theorie und Anleitung vom Bau der Clavicylinder und der damit verwandten Instrumente* (Appendice à l'acoustique pratique et à la science de la construction des instrumens, contenant la théorie et l'introduction à la construction du clavicylindre, etc.), Leipsick, Breitkopf et Haertel, 1821, un vol. in-8° avec cinq planches. Chladni a révélé dans cet ouvrage le secret du mécanisme intérieur du clavicylindre; 14° *Kurze Uebersicht der Schall-und Klanglehre, nebst einem Anhange, die Anordnung und Entwickelung der Tonverhœltnishe betreffend* (Court aperçu de la science du son, etc.), Mayence, Schott fils, 1827, in-8°. Cet ouvrage est le dernier de Chladni. On a de ce savant quelques notices sur des sujets de peu d'importance relatifs à la musique, et des écrits sur des objets qui n'ont point de rapports avec cet art.

CHOLLET (JEAN-BAPTISTE-MARIE), fils d'un choriste de l'Opéra, né à Paris, le 20 mai 1798, fut admis comme élève au Conservatoire de musique, au mois d'avril 1806. Il s'y livra à l'étude du solfège et du violon. Quelque temps après, il inter-

rompit le cours de ses études, le reprit ensuite, et obtint un prix de solfège aux concours de 1814. Le Conservatoire ayant été fermé en 1815, par suite des événemens politiques, Chollet entra peu de temps après comme choriste à l'Opéra, puis au théâtre Italien et enfin au théâtre Feydeau, y resta jusqu'en 1818, puis accepta un engagement dans une troupe de comédiens de province. Bon musicien et doué d'une voix agréable, mais peu expérimenté dans l'art du chant, il suppléait aux connaissances qui lui manquaient dans cet art par beaucoup d'intelligence et d'adresse. A cette époque sa voix était plus grave qu'elle ne l'est aujourd'hui; son caractère était celui d'un bariton, car on voit dans le tableau de la troupe du Havre, en 1823, qu'il y était engagé pour jouer les rôles de *Martin*, de *Laïs* et de *Solié*. Il portait alors le nom de *Dôme-Chollet*. Engagé au théâtre de Bruxelles pour y jouer les mêmes rôles en 1825, il se fit entendre à l'Opéra-Comique, lors de son passage à Paris, y fut applaudi, et obtint un engagement pour l'année 1826, comme acteur aux appointemens. Il vint en effet prendre possession de son emploi au temps fixé, et ses débuts furent si brillans, qu'il fut admis comme sociétaire au renouvellement de l'année théâtrale, en 1827. Les compositeurs s'empressèrent d'écrire pour lui, et dès ce moment il abandonna les rôles de bariton pour ceux de tenor, qu'il chante exclusivement aujourd'hui. Ce fut Hérold qui écrivit pour lui le premier rôle de ce genre, dans son opéra de *Marie*. *La Fiancée*, *Fra-Diavolo*, *Zampa* et quelques autres ouvrages sont venus ensuite lui composer un répertoire; dans toutes ces pièces il a obtenu de brillans succès, et le public l'a toujours entendu avec plaisir, bien qu'il n'ait pas, à Paris, cette sorte d'attraction qui fait que le nom d'un acteur, placé sur l'affiche, fait envahir par la foule la salle où cet acteur doit se faire entendre.

Après la dissolution de la société des acteurs de l'Opéra-Comique, Chollet fut engagé par l'administration qui lui succéda; mais la ruine de cette entreprise lui ayant rendu sa liberté, il en profita pour voyager et se faire entendre dans les principales villes de France. Engagé comme premier tenor au grand théâtre de Bruxelles, il y débuta au mois d'avril 1832, et y resta jusqu'au printemps de l'année 1834. A cette époque, il s'est rendu à La Haye pour y remplir le même emploi. Au mois de mai 1835, il est rentré à l'Opéra-Comique de Paris, où il est en ce moment. Applaudi avec transport à Bruxelles, Chollet y avait la vogue qui lui manque à Paris, quoiqu'il soit aimé dans cette dernière ville.

Ce chanteur, doué de qualités qui auraient pu le conduire à un beau talent si son éducation vocale eût été mieux faite, a plus d'adresse que d'habileté réelle, plus de manière que de style. Quelquefois il saccade son chant avec affectation; souvent il altère le caractère de la musique par les variations de mouvement et la multitude de points-d'orgue qu'il y introduit; car c'est surtout dans le point d'orgue qu'il tire avantage de sa voix de tête. Les études de vocalisation lui ont manqué; en sorte que sa mise de voix est défectueuse et qu'il n'exécute les gammes ascendantes que d'une manière imparfaite. Malgré ces défauts, le charme de sa voix, la connaissance qu'il a des choses qui plaisent au public devant lequel il chante, et son aplomb comme musicien, lui font souvent produire plus d'effet que des chanteurs habiles privés de ces avantages. Chollet a composé des romances et des nocturnes qui ont été publiés à Paris et à Bruxelles; quelques-uns de ces morceaux ont eu du succès.

CHOPIN (FRÉDÉRIC-FRANÇOIS), virtuose sur le piano et compositeur distingué, est né en 1810 à Zelazowawola, près de Varsovie. Dans son enfance, un vieux Bohême, nommé Zywni, lui a donné des leçons de piano pendant quelques années; plus tard, il a dirigé seul ses études pour cet instru-

ment. Elsner, alors directeur du Conservatoire de Varsovie, lui a enseigné l'art d'écrire, appelé vulgairement *la composition*. Le seul moyen que M. Chopin eut de s'instruire dans la belle manière de jouer du piano consistait à faire souvent des voyages en Allemagne pour entendre les artistes les plus célèbres; puis il retournait chez lui et travaillait d'après ses souvenirs. C'est ainsi qu'à diverses époques il a visité Berlin, Dresde et Prague. Il ne s'est jamais fait entendre dans ces villes; mais lorsqu'il s'éloigna de la Pologne pour se soustraire aux maux qui accablent ce pays, il prit la résolution de chercher une existence dans l'exercice de son talent. En 1831 il joua dans des concerts publics à Vienne et à Munich, où l'originalité de son exécution et de sa musique lui procura de brillans succès. Vers la fin de la même année, M. Chopin arriva à Paris; il s'y fit entendre et y produisit une vive sensation. Sa manière de jouer du piano et ses compositions avaient peu d'analogie avec ce qu'on connaissait; l'originalité en était une qualité très remarquable. Le premier concerto de cet artiste qui fut entendu pour la première fois à cette époque fit naître les plus grandes espérances pour son avenir; ses études et d'autres compositions ont prouvé depuis lors que ces espérances étaient fondées. M. Chopin est considéré maintenant à juste titre comme un des pianistes les plus habiles de l'Europe, et comme un compositeur de grand mérite pour cet instrument. Il a publié jusqu'à ce jour : 1° Concerto en *mi* mineur; 2° Deuxième concerto en *fa* mineur; 3° *Krakowiak,* rondo de concert, avec orchestre; 4° Fantaisie sur des airs polonais, avec orchestre; 5° *La, ci darem la mano,* varié pour piano, avec orchestre; 6° Douze études pour piano seul; 7° Quatre livraisons de quatre *Mazourka's* chaque; 8° Trois livraisons de nocturnes; 9° Grande polonaise, avec orchestre; 10° Ballade, pour piano seul; 11° *Bolero, idem;* 12° *Scherzo, idem;* 13° Deux polonaises, *idem.*

CHOQUEL (HENRI-LOUIS), avocat au parlement de Provence, et non au parlement de Paris, comme le dit Lichtenthal (*Bibliog. della musica,* t. IV, p. 110), est auteur d'une méthode de musique qui a paru sous ce titre : *La musique rendue sensible par la méchanique (sic), ou nouveau système pour apprendre facilement la musique soi-même. Ouvrage utile et curieux,* Paris, 1759, in-8°. La méthode de Choquel consiste à enseigner l'intonation par l'usage du monocorde, et la mesure par le chronomètre : c'est ce qu'il appelle *la musique rendue sensible par la mécanique.* L'académie royale des sciences, sur le rapport de Grandjean de Fouchy et de Dortous de Mairan, approuva l'ouvrage, le 5 septembre 1759, et déclara que bien que le monocorde et le chronomètre fussent connus auparavant, on n'en avait pas fait encore un si bon emploi. Dans la réalité, le livre de Choquel n'est pas dépourvu de mérite, et l'on y trouve des aperçus utiles pour le temps où il a été fait. Une seconde édition de *La musique rendue sensible par la mécanique,* fut publiée à Paris, chez Ballard, en 1762, 1 vol. in-8°, et non en 1782, comme le disent Forkel, Lichtenthal et M. Quérard, qui, dans *la France littéraire* (t. II, p. 197), indique cette édition de 1782 sous ce titre : *Méthode pour apprendre la musique soi-même.* L'auteur dit dans la préface de l'édition de 1762, que la première avait été épuisée en six mois. Une différence assez sensible existe entre l'édition de 1759 et la deuxième. Dans la première, Choquel avait divisé l'octave en douze parties égales sur le monocorde; dans la seconde, il se conforme au système des proportions adoptés par tous les physiciens. Choquel est mort à Paris, en 1767, et non en 1761 comme cela est dit dans *la France littéraire.*

CHORON (ALEXANDRE-ÉTIENNE), naquit le 21 octobre 1772, à Caen, où son père

était directeur des fermes. Ses études, qu'il termina à l'âge de quinze ans, au collége de Juilly, furent brillantes et solides, mais il ne les considéra que comme les préliminaires d'une instruetion étendue, dont il sentait le besoin, et qui fut pendant toute sa vie l'objet de ses travaux. Peu de personnes savaient aussi bien que lui la langue latine; il la parlait et l'écrivait avec facilité. Sa mémoire était prodigieuse; et souvent il récitait de longs morceaux de Virgile, d'Horace, de Martial ou de Catulle, dont il n'avait pas lu les ouvrages depuis long-temps. Le plaisir de citer s'était même tourné en habitude à ce point, qu'il ne se livrait guère à la conversation avec ses amis, sans qu'il lui échappât quelque vers latin, quelque phrase de Cicéron, et même quelque passage de la Bible ou des pères de l'église, sa lecture favorite. La littérature grecque ne lui était pas moins familière, et son penchant pour cette littérature était tel, qu'on le vit, dans ses dernières années, se remettre à la lecture des philosophes, des historiens et des poëtes grecs, avec toute l'ardeur de la jeunesse. Jeune encore, il s'était aussi livré à l'étude de l'hébreu, et ses progrès avaient été si rapides, qu'en l'absence du professeur, il l'avait quelquefois remplacé dans ses leçons au Collége de France.

Dès son enfance, Choron se sentit un goût passionné pour la musique; mais destiné par son père à une profession absolument étrangère à la culture des arts, il ne lui fut point permis de se livrer à l'étude du plus séduisant de tous. Les maîtres qu'il demandait avec instance lui furent refusés, et ce ne fut que plusieurs années après sa sortie du collége qu'il put, sans autre secours que les livres de Rameau, de d'Alembert, de J.-J. Rousseau et de l'abbé Roussier, acquérir quelques notions de musique théorique, telle qu'on la concevait alors en France. Quant aux exercices relatifs à la pratique de l'art, il n'en put faire, n'ayant pas de maîtres. Peut-être ne lui eussent-ils été que d'un médiocre secours, car il touchait à sa vingtième année, et l'on sait que les études de musique commencées à cet âge ne conduisent guère à l'habileté dans la lecture ni dans l'exécution; ce n'est que par de longs exercices, commencés dès l'enfance, qu'on parvient à vaincre les difficultés multipliées de ces parties de l'art. Choron se ressentit toujours de l'insuffisance de sa première éducation musicale, et, bien que la nature l'eût doué d'un sentiment exquis des beautés de la musique, et qu'il fût devenu par la suite un savant musicien, il ne put jamais saisir du premier coup d'œil le caractère d'un morceau de musique. Il lui fallait du temps et de la réflexion; mais, après le premier moment, il entrait presque toujours dans l'esprit d'une composition avec plus de profondeur que n'aurait pu le faire un musicien plus exercé.

Les calculs dont les livres théoriques de l'école de Rameau sont hérissés, portèrent Choron à étudier les mathématiques; d'abord il ne les considéra que comme l'accessoire de la science musicale, mais bientôt il se passionna si bien pour elles, qu'il leur consacra tout son temps. Ses progrès furent rapides et le firent remarquer à l'école des Ponts-et-Chaussées. Monge le jugea capable de recevoir ses conseils, l'adopta pour son élève, et lui fit remplir, en cette qualité, les fonctions de répétiteur de géométrie descriptive à l'école normale, en 1795. Peu de temps après, on le nomma chef de brigade à l'école polytechnique qui venait d'être instituée. En avançant dans les sciences mathématiques, son esprit, doué de rectitude, comprit qu'il y a beaucoup moins de rapports entre elles et la musique qu'on ne le croit généralement. Il entrevit l'action toute métaphysique de celle-ci sur l'organisation humaine, et se persuada qu'elle ne pouvait être étudiée qu'en elle-même. Convaincu de cette vérité, Choron se décida à se livrer exclusivement à l'étude de l'art

pratique, et Bonesi, auteur d'un *Traité de la mesure*, qui n'est pas sans mérite, fut chargé de lui enseigner les principes de cet art. Choron avait alors vingt-cinq ans. Grétry, dont il était devenu l'ami, lui conseilla de prendre aussi quelques leçons d'harmonie de l'abbé Roze, qui passait alors pour un musicien savant, bien que sa science se réduisît à peu de chose. Ce furent là tous les secours que tira des leçons d'autrui un homme destiné à être un des musiciens érudits les plus recommandables.

Bonesi lui avait fait connaître la littérature italienne de la musique; il se mit à lire avec ardeur les ouvrages du P. Martini, d'Eximeno, de Sabbatini, et plus tard, ceux des anciens auteurs, tels que Gafori, Aaron, Zarlino, Berardi. La nécessité de connaître toutes les écoles, pour comparer les systèmes, le conduisit ensuite à apprendre la langue allemande pour lire les écrits de Kirnberger, de Marpurg, de Koch et d'Albrechtsberger. De tous ces auteurs, le dernier et Marpurg furent ceux dont il affectionna toujours le plus la méthode et les idées. Quelques années employées à ces études sérieuses avaient accumulé dans la tête de Choron plus de connaissances relatives à la théorie et à la pratique de la musique qu'aucun musicien français en eut jamais possédé jusqu'alors. Le besoin de résumer ce qu'il avait appris se fit sentir à lui; il s'associa avec M. Fiocchi, compositeur et professeur de chant distingué, et le fruit de leur union fut la publication d'un livre intitulé : *Principes d'accompagnement des écoles d'Italie* (Paris, 1804, in-fol.). Ce titre n'était pas justifié par la nature de l'ouvrage, sorte de combinaison éclectique dans laquelle des doctrines fort différentes étaient conciliées avec plus d'adresse que de raison. L'objet que se proposaient les auteurs ne se fait pas assez apercevoir dans cet ouvrage : ce défaut nuisit à son succès.

A l'époque où parut cette méthode d'accompagnement, Choron s'était déjà fait connaître par une publication d'un genre tout différent. Ses méditations sur la nécessité de perfectionner l'enseignement dans les écoles primaires lui avaient fait découvrir des procédés plus simples, plus faciles et plus rationnels que ceux dont on use habituellement pour enseigner à lire et à écrire. Il publia le résultat de ses recherches en 1800, sous le titre de : *Méthode d'instruction primaire pour apprendre à lire et à écrire*. Ce petit ouvrage, composé dans des vues philosophiques, a depuis lors servi de base au système d'enseignement mutuel.

Entraîné par le désir de populariser en France le goût de la bonne musique, et d'y répandre le goût de l'instruction dans l'histoire et la théorie de cet art, Choron s'associa en 1805 à une maison de commerce de musique à Paris, et y porta toute sa fortune patrimoniale, pour l'employer à la publication d'anciens ouvrages classiques, oubliant qu'il n'y avait point alors en France de lecteurs pour ces productions. C'est ainsi qu'il fit paraître à grands frais le recueil des cantates de Porpora, les solfèges à plusieurs voix de Caresana, ceux de Sabbatini, le recueil des pièces qui s'exécutent à la chapelle Sixtine pendant la semaine sainte, une messe en double canon et le *Stabat* de Pierluigi de Palestrina, le *Stabat* de Josquin Després, la messe de *Requiem* et le *Miserere* de Jomelli, le *Miserere* à deux chœurs de Leo, et beaucoup d'autres compositions du même genre.

A la même époque, il était préoccupé de la publication d'une volumineuse compilation qu'il avait annoncée sous le titre de *Principes de composition des écoles d'Italie*. Les exercices de contrepoint pratique et de fugue, composés par Sala, et gravés sur des planches de cuivre, aux frais du roi de Naples, devaient former la base de ce recueil. On croyait alors que l'ouvrage de Sala avait été détruit dans l'invasion du royaume de Naples par l'ar-

mée française, et Choron voulait le sauver d'un entier oubli. Cette production médiocre, écrite d'un style lâche, incorrect, et peu digne de sa réputation, ne méritait pas l'honneur qu'il voulait lui faire. Quoi qu'il en soit, l'ouvrage de Sala reparut dans les *Principes de composition des écoles d'Italie*, accompagné d'un traité d'harmonie et de principes de contrepoint simple par Choron, d'une nouvelle traduction du *Traité de la fugue* de Marpurg, de nombreux exemples de contrepoint fugué puisés dans l'*Esemplare* du P. Martini, enfin d'un choix de morceaux de différens genres, accompagnés d'un texte explicatif par l'éditeur. Il en était de cette immense collection de documens de tout genre comme des *Principes d'accompagnement* : elle ne justifiait pas son titre, et l'idée favorite de Choron, pour la fusion des doctrines des diverses écoles, s'y reproduisait avec tous ses inconvéniens. Pour être d'accord avec son programme, il aurait dû ne point produire un nouveau système d'harmonie, auquel il a renoncé plus tard, et se borner à donner une traduction du petit traité d'accompagnement de Gasparini ou de celui de Fenaroli; il aurait fallu y joindre les principes de contrepoint simple qui se trouvent répandus dans les ouvrages de Zarlino, de Zacconi, de Ceretto, ou de tout autre didacticien de l'Italie; Berardi aurait dû fournir des documens pour les contrepoints conditionnels, Sabbatini, tout ce qui concerne la fugue, et ainsi du reste; mais admirateur sincère de l'excellente tradition pratique des Italiens, Choron avait l'esprit trop lumineux pour ne pas apercevoir les défauts de leur méthode d'exposition, et la puérile prolixité des raisonnemens de la plupart de leurs écrivains. Il voulut éviter ce que leurs ouvrages ont de défectueux, en leur empruntant ce qu'ils ont de bon; mais il ne vit pas qu'en s'éloignant d'un écueil, il allait se heurter contre un autre beaucoup plus dangereux : celui d'incompabilité de systèmes dans les choses qu'il assemblait. Certes, Marpurg est bien plus méthodique dans son traité de la fugue qu'aucun écrivain de l'Italie; mais tous ses exemples, pris dans des compositions instrumentales assez correctement écrites, mais surchargées de dures modulations, étaient de nature à faire grincer les dents de tout musicien italien, à l'époque où son ouvrage parut.

Après d'immenses travaux et d'énormes dépenses, les *Principes de composition des écoles d'Italie* parurent en 1808, formant trois gros volumes in-folio de plus de dix-huit cents pages, qui, depuis lors, ont été divisés en six volumes, au moyen de nouveaux titres. Leur publication, et les désordres de la maison dont il était l'associé, avaient achevé d'anéantir la fortune de Choron. Tout occupé du succès de son livre, il n'y songeait pas, et lorsqu'il recevait les félicitations de ses amis, il ne lui vint pas même à la pensée qu'elles lui coûtaient un peu cher.

Doué d'une rare activité, son esprit était toujours préoccupé de plusieurs ouvrages à la fois, et les *Principes de composition* n'étaient point encore publiés, que la lecture du Dictionnaire historique des musiciens, écrit en allemand par E. L. Gerber, lui fit concevoir le projet de publier en français un ouvrage du même genre. Malheureusement le plan fut fait à la hâte; une grande précipitation régna dans les recherches et dans la rédaction, et le livre de Gerber, qui servait de base à celui qu'on voulait faire, fut traduit avec négligence par un Allemand qui savait mal le français, et qui n'entendait rien à la musique. Choron, dont la santé s'était dérangée, avait pris M. Fayolle pour associé de son nouvel ouvrage; ce fut ce dernier qui fit en quelque sorte tout le travail, car celui qui en avait conçu le projet ne put y donner que peu de soins; un petit nombre d'articles furent seulement fournis par lui, et le morceau le plus considérable qu'il mit dans le livre, fut l'introduction historique, résumé estimable

qui avait déjà paru dans les *Principes de composition*. Le *Dictionnaire des Musiciens* fut publié en deux volumes in-8°, dans les années 1810 et 1811. Ce fut vers le même temps qu'admis à la classe des beaux-arts en qualité de correspondant, Choron écrivit plusieurs rapports très remarquables sur des objets d'art et de littérature. Celui qu'il fit sur les *Principes de versification*, de Scoppa, peut être considéré comme un chef-d'œuvre.

Jusqu'alors la vie de ce savant avait été consacrée tout entière aux travaux de cabinet, mais en 1812, elle devint activement dévouée aux institutions d'utilité publique. Associé dans cette année à la rédaction du *Bulletin de la Société d'encouragement pour l'industrie nationale*, il fut chargé peu de temps après, par le ministre des cultes, M. Bigot de Préameneu, d'un plan de réorganisation des maîtrises et des chœurs de cathédrales, ainsi que de la direction de la musique dans les fêtes et cérémonies religieuses. Quelques écrits de peu d'étendue, qu'il fit alors paraître sur les objets de ses nouvelles fonctions, le firent connaître avantageusement sous le rapport de ses idées relatives à l'enseignement public de la musique; mais il eut le tort de révoquer en doute l'utilité du Conservatoire, dont la direction n'était pas conforme à ses vues. Il s'expliqua avec amertume, et fit trop apercevoir d'injustes préventions contre un établissement qui fournissait depuis plusieurs années de beaux talens en tout genre à la France. Ses sarcasmes lui firent d'implacables ennemis, et dès-lors, peut-être, il prépara les chagrins qui ont tourmenté le reste de sa vie, et les injustices qui l'ont conduit au tombeau. Ses fonctions de directeur de la musique des fêtes et cérémonies religieuses fournissaient d'ailleurs à ses ennemis une occasion favorable pour prendre leur revanche contre lui. J'ai déjà dit que son éducation pratique dans la musique avait été insuffisante; peut-être ne se l'était-il pas avoué jusqu'alors; mais il ne tarda pas à en acquérir la triste conviction; car lorsqu'il dut remplir ses devoirs de directeur de chœur et d'orchestre, lorsqu'il se vit le bâton de mesure à la main, il se troubla et parut embarrassé pour de certaines difficultés dont se jouaient les moindres symphonistes placés sous ses ordres. La malignité tira parti de cet incident; mais elle avait affaire à un homme de trempe supérieure qui avait la conscience de son mérite réel; il ne se laissa point abattre, et il sut, par une persévérance infatigable, acquérir l'expérience nécessaire à sa nouvelle destination. Si Choron laissa toujours quelque chose à désirer sous de certains rapports, il montra aussi d'heureuses facultés par lesquelles il savait échauffer et entraîner les masses, les animer du sentiment dont lui-même était pénétré, et souvent il sut prêter aux individus l'apparence de talens bien supérieurs à ceux qu'ils possédaient réellement.

La restauration fut d'abord fatale à l'existence du Conservatoire de musique. Né de la révolution, cet établissement avait aux yeux des partisans de l'ancienne monarchie une tache originelle qui l'avait fait maintenir avec impatience en 1814, et qui le fit enfin fermer l'année suivante. Ce coup, porté à l'école dont Choron s'était montré l'ardent antagoniste, semblait être un triomphe pour lui; mais il y avait trop de justesse dans son esprit et trop d'amour de l'art dans son cœur pour qu'il songeât à s'en applaudir. Des discussions de doctrine avaient pu exister entre lui et le Conservatoire, mais il n'était point assez passionné dans son opinion pour nier les services que cette école avait rendus à la musique française. Nommé directeur de l'Opéra au mois de janvier 1816, il fut à peine installé, qu'il acquit la conviction de la nécessité d'établir, entre le Conservatoire de musique et le théâtre qui lui était confié, des relations intimes; il proposa la réorganisation de ce même établissement, sous le nom d'*École royale de*

chant et de déclamation. Ce fut lui qu'on chargea de la rédaction du plan, et celui qu'il présenta fut adopté. On lui a reproché souvent, depuis lors, les mesquines combinaisons de ce plan ; mais quoi ? ne valait-il pas mieux une institution telle quelle, que l'absence de tout moyen d'enseignement musical ? L'événement a d'ailleurs démontré que M. Choron avait agi sagement en faisant des concessions aux idées parcimonieuses de cette époque, car c'est cette même *École de chant et de déclamation* qui, par des accroissemens successifs, a reconquis son ancienne importance.

L'administration de l'Opéra, au temps de la direction de Choron, n'a pas été exempte de blâme ; mais, quoi qu'on en ait dit, on n'a pu nier qu'elle a eu le mérite d'être la moins coûteuse et la plus productive. Frappé de la difficulté qu'éprouvaient tous les jeunes compositeurs à se faire connaître, Choron voulut leur ouvrir l'entrée de la carrière, et fit décider qu'une certaine quantité de pièces en un acte leur serait confiée, pour en écrire la musique. Dans cette circonstance, sa bienveillance pour les artistes lui fit oublier que l'Opéra est organisé pour de grandes choses, et que ce n'est point un théâtre d'essai. Trop d'ennemis s'étaient déclarés contre Choron pour qu'il pût rester long-temps à la tête de l'administration de l'Opéra : dans les premiers mois de l'année 1817, il reçut sa démission sans dédommagement, et personne ne se souvint qu'un homme qui avait fait de si grands sacrifices pour la musique méritait que le gouvernement fît quelque chose pour lui. Heureusement cet homme avait de l'énergie dans l'ame et des idées dans la tête ; il ne perdit pas son temps à se plaindre de l'ingratitude dont on payait ses services, et il crut le mieux employer en réalisant des plans conçus depuis long-temps pour des ouvrages sur la musique. Ce fut alors qu'il entreprit la rédaction d'une sorte d'encyclopédie des sciences musicales, à laquelle il donna le titre d'*Introduction à l'étude générale et raisonnée de la musique*. Brillant d'idées nouvelles, et fort de principes féconds en vérités, cet ouvrage était destiné à placer Choron au rang des hommes les plus distingués, parmi les littérateurs et les historiens de la musique. Nul doute que s'il l'eût achevé, il eût introduit beaucoup d'idées nouvelles dans la théorie de cet art, et qu'il eût fixé sur lui l'attention des musiciens de tous les pays ; mais telle était l'activité de son esprit, que le même objet ne pouvait l'occuper long-temps. L'ouvrage qu'il commençait était toujours celui de ses affections, mais au bout de quelques mois il se fatiguait de son travail, se faisait à lui-même des objections, perdait la foi qu'il avait eue en ses premiers aperçus, et presque toujours, dans cette disposition d'esprit, il faisait rentrer son ouvrage dans ses cartons pour ne plus l'en tirer. Que de fois, après qu'il m'eût lu des morceaux de son *Introduction à l'étude générale et raisonnée de la musique*, je lui ai dit : « Voilà qui est beau et neuf ; publiez cela, et votre nom vivra dans l'histoire de l'art ! » Il promettait d'achever, se remettait à l'ouvrage, et huit jours après, une idée nouvelle, saisie avec ardeur, venait le replonger dans son indifférence pour l'œuvre de sa vie.

Après l'inconstance de ses vues, le plus grand obstacle que Choron a rencontré dans l'accomplissement de ses projets de livres sur la musique, consista dans sa facilité à se rendre aux objections qu'on lui faisait. C'est ainsi que sur une observation assez saugrenue qui lui fut faite contre le principe fondamental d'un *Traité d'harmonie et d'accompagnement* qu'il venait d'achever, il arrêta l'impression, paya l'imprimeur, et condamna son œuvre à l'oubli. On a dû retrouver dans sa bibliothèque les huit ou dix premières feuilles imprimées de cet ouvrage ; le reste n'existe plus. C'est encore ainsi qu'un jour, dans une nombreuse assemblée où je me trouvais avec lui, il exposait, avec cette chaleur

qui lui était naturelle, ses idées sur l'histoire de l'art; il en vint à dire que depuis Palestrina on n'avait rien fait ni rien trouvé en musique, si ce n'est, disait-il, le coloris instrumental, dont il attribuait l'invention à Mozart. « Vous vous trompez, « lui dis-je; on a fait quelque chose d'im- « portant, car on a fait la gamme qui a « engendré la musique dramatique. » Il ne répondit pas, se mit à réfléchir, et lorsque nous sortîmes, il m'arrêta par le bras dans l'escalier, et me dit avec plus de gravité qu'il n'y en avait d'ordinaire dans son accent : « Vous n'avez dit que quelques « mots ce soir, mais il y a plus de valeur « en eux que dans tout ce que vous avez « fait jusqu'ici. Cela est contraire à mes « idées, mais je ne puis m'empêcher de « vous dire que si vous développez cette « pensée, elle vous mènera loin. » C'était avec cette facilité qu'il se rendait à tout ce qui le frappait.

Dans les premiers mois qui suivirent son expulsion de l'Opéra, Choron conçut le projet d'un mode d'enseignement de la musique par une méthode simultanée qu'il appela *concertante*. A peine la première idée lui en fut-elle venue, qu'il courut en faire part à M. de Pradel, intendant général de la maison du roi, qui l'avait pris sous sa protection, et il en obtint un léger subside pour l'école qu'il voulait élever. Aussitôt il se mit à l'œuvre avec cette ardeur qui était dans son caractère, et une persévérance qui ne lui était pas habituelle. Les essais furent multipliés pour porter sa méthode à une perfection dont il la croyait susceptible. Il crut enfin avoir résolu toutes les difficultés, et il publia en 1818, sa *Méthode concertante de musique à quatre parties*. Elle fut vivement critiquée, à cause de quelques incorrections d'harmonie; mais elle n'en était pas moins une des idées les plus heureuses qu'on eût mises en pratique pour l'enseignement simultané de la musique. A l'aide de cette méthode et de son chaleureux enseignement, Choron a fait prospérer son école qui, par des accroissemens progressifs, est devenue ce *Conservatoire de musique classique et religieuse*, objet de toutes ses affections, et dont la destruction, par la révolution de juillet, a été cause de sa mort.

La nouvelle carrière où Choron était entré devait lui fournir l'occasion de déployer des facultés qu'on ne lui connaissait point encore; facultés d'un ordre élevé et qui étaient en lui toutes d'instinct. Ce n'est pas seulement par une activité peu commune qu'il se distingua comme chef d'une institution musicale, son ame ardente y sut communiquer à ses élèves un amour de l'art et un sentiment du beau qui n'existent pas à un degré si élevé dans des écoles plus renommées. Doué d'une sagacité singulière qui lui faisait discerner au premier coup d'œil les enfans bien organisés pour la musique, il n'était pas moins habile à faire comprendre ses intentions aux individus qu'aux masses. Je l'ai vu, dans des répétitions, adresser une allocution à ses élèves, lorsqu'il voulait insinuer dans leur ame le sentiment d'un morceau de musique, s'énonçant avec assez de difficulté, préoccupé de la multitude d'idées qui se croisaient dans sa tête, et pourtant éloquent par l'accent qui animait sa parole. Souvent, il voulait joindre l'exemple au précepte; alors, sans avoir fait lui-même d'études vocales, et gêné par une voix faible et tremblante, il faisait entendre quelque phrase de chant dont un musicien de profession n'aurait peut-être aperçu que le côté ridicule, mais qui ne manquait jamais de produire un heureux effet sur les jeunes gens qui l'écoutaient, parce qu'une belle intention rachetait des défauts accidentels.

Les premières ressources qui furent mises à la disposition de Choron, pour la fondation de son école, étaient si bornées, que lui seul était capable d'en tirer parti, et de ne pas se décourager. Les voix étaient rares; les organisations musicales l'étaient plus encore, et le budget de l'école, si par-

cimonieux, qu'il semblait qu'on se fût proposé de la rendre improductive. Choron sut triompher de toutes les difficultés. Il n'était pas assez riche pour aller en voiture chercher des élèves dans les départemens ; et puis les voitures ne s'arrêtent que dans les villes, et il y a aussi des voix et des ames dans les hameaux. Choron partit à pied, ne sachant trop où le conduirait sa bourse légère, ou plutôt, n'y songeant pas. Telle qu'était cette bourse, elle lui fournit les moyens de visiter une grande partie de la France. Il ne pouvait donner par son équipage une opinion très favorable du sort qui attendait dans son école ceux qu'il engageait à s'y rendre ; pourtant sa parole persuadait. On ne fut pas peu surpris de lui voir ramener du midi de fort beaux tenors, et de la Picardie d'excellentes basses qui, depuis lors, ont fourni un recrutement nécessaire aux chœurs de tous les théâtres lyriques. Animé par le désir et par l'espoir d'être utile, Choron ne songeait pas aux fatigues de son voyage ; sa gaîté le soutenait dans les situations les plus pénibles. Surpris un jour par une pluie abondante dans de mauvais chemins, il y perdit sa chaussure, et ce ne fut pas sans peine qu'il gagna le premier village qui s'offrait à lui ; mais il ne s'occupa même pas un instant de cet accident, parce qu'il venait de découvrir une belle voix de contralto. Peu de jours après il passa près d'une maison incendiée dont les habitans imploraient la commisération publique : il mit dans le tronc son dernier écu, et ne se souvint qu'il n'avait pas de quoi diner que lorsqu'il entra dans Soissons, pressé par la faim, et se trouvant à vingt-cinq lieues de chez lui. Peu d'hommes ont eu plus de dévouement à l'art, plus de désintéressement ; aucun n'a été plus mal récompensé de ses généreux sacrifices.

D'abord inaperçue, l'école de Choron ne tarda point à exciter l'attention publique par des exercices où de légers défauts d'exactitude et de fini étaient rachetés par un sentiment profond du caractère de la musique. Là, pour la première fois, on entendit à Paris les sublimes compositions de Bach, de Handel, de Palestrina et de quelques autres grands maîtres des écoles d'Allemagne et d'Italie ; là seulement on osa sortir du répertoire usé qui, depuis plus de trente ans, alimentait les concerts. Les amateurs du beau de tous les temps et les artistes sans préjugés se passionnèrent pour cette musique si nouvelle pour eux, et rendirent justice au mérite de l'homme consciencieux qui leur procurait le plaisir de l'entendre bien exécutée. L'autorité, éclairée par le retentissement qu'avaient ces modestes exercices, comprit enfin que l'école de musique religieuse et classique méritait qu'on encourageât ses progrès, et des fonds suffisans furent accordés pour l'institution d'un pensionnat. Aidé de ces ressources, Choron put donner un nouvel essor à ses facultés de professeur. Son idée dominante consistait à faire passer le goût de la bonne musique dans toutes les classes ; pour y parvenir, il fit des essais en grand sur des masses d'enfans pris dans des écoles de charité, et le succès alla au-delà de toutes ses espérances.

On a souvent reproché à Choron d'avoir négligé l'éducation individuelle au profit des masses, et l'on a dit qu'il n'avait pas fait de chanteurs. Il paraît que ce sont ces allégations qui ont exercé de l'influence sur les hommes du pouvoir établi par la révolution de 1830, et qui ont fait réduire le budget de l'école de musique religieuse à des proportions telles, qu'il était devenu impossible d'y rien produire de bon, et qu'il eût mieux valu la supprimer. Choron avait bien compris que sa mission n'était pas de faire des éducations individuelles de chanteurs ; il laissait ce soin aux professeurs du Conservatoire ; pour lui, ce qu'il voulait, ce qu'il était utile qu'il fît, c'était d'introduire parmi nous l'enseignement des masses vocales tel qu'il existe en Allemagne ; enseignement sans lequel il n'y a pas d'espoir de rendre les grandes

compositions selon la pensée qui a dirigé leurs auteurs. Voilà ce qu'on n'a pas compris, et ce qui eût certainement empêché la destruction d'une des institutions les plus utiles, si ceux qui ont mission d'administrer les arts n'en étaient d'ordinaire fort ignorans.

Le coup qui frappa Choron dans l'existence de son école fut pour lui celui de la mort : depuis lors sa santé alla toujours déclinant. Il comprenait qu'il se consumait en efforts impuissans, et cette pensée, qu'il ne pouvait plus rien pour l'art auquel il avait sacrifié toute sa fortune, lui comprimait incessamment le cœur. Un reste de son ancienne énergie s'exhala dans quelques écrits chagrins qu'il publia dans les derniers mois de sa vie : bientôt après il s'éteignit. Il mourut à Paris, le 29 juin 1834.

S'il avait pu réaliser ses projets, s'il avait trouvé dans le pouvoir toute la protection qui lui était due, il faudrait nous féliciter de la direction qu'avait prise Choron à sa sortie de l'administration de l'Opéra. Mais après ce qu'on a fait pour anéantir le fruit de ses efforts, il ne peut nous rester que le regret qu'il ait abandonné ses travaux de littérateur-musicien pour ceux de professeur; car, quelle que fût son activité, elle ne pouvait suffire à toutes ces choses. Il lui fallut opter entre sa renommée de savant et la modeste réputation d'homme utile : il préféra celle-ci. Il travaillait cependant beaucoup dans son cabinet; mais c'était toujours au profit de l'instruction élémentaire. Il se passait peu de mois qu'il ne fît paraître quelque œuvre, quelque recueil destiné à l'enseignement et au service des églises. C'est ainsi qu'il composa une multitude d'hymnes et d'antiennes à deux, trois et quatre voix, et qu'il écrivit des chorals en faux-bourdon à trois voix, une méthode de plain-chant, un recueil de chants chorals en usage dans les églises d'Allemagne, arrangés à quatre parties avec orgue, un corps complet de musique d'église à une ou plusieurs voix, et beaucoup d'autres choses du même genre. Quant aux autres ouvrages qu'il annonça par divers prospectus, la plupart n'étaient qu'en projet, et il n'eut pas le temps de les écrire. C'est dans cette catégorie qu'il faut ranger son *Exposition abrégée des principes de musique*, le *Manuel Encyclopédique de musique*, qui devait faire partie de la collection des Manuels de M. Roret, et dont il y a eu, je crois, quelques feuilles imprimées, la traduction du *Traité de composition moderne*, de Preindl, ouvrage dont Choron avait une opinion trop favorable, le *Répertoire des contrapuntistes*, enfin l'*Introduction à l'étude générale et raisonnée de la musique*, dont il n'y a malheureusement qu'une partie de terminée. De tout ce que j'ai dit sur les travaux de Choron, résulte une triste vérité : c'est que la vie d'un homme organisé de la manière la plus heureuse, et dont l'instruction était aussi solide que variée, a produit peu de choses qui soient dignes d'aussi grandes facultés, parce que les circonstances ne lui furent pas favorables.

Voici la liste chronologique des ouvrages composés ou publiés par Choron : 1° Collection de romances, chansons et poésies mises en musique, Paris, Le Duc, 1806, in-8°. Parmi ces romances, on remarque *La Sentinelle*, dont le succès a été populaire; 2° *Bulletin musical d'Auguste Le Duc et compagnie*, Paris, 1807 et 1808, in-8°, vingt-quatre numéros de quatre pages chacun; 3° Notices françaises et italiennes sur *Leo*, *Jomelli*, *Pierluigi de Palestrina*, et *Josquin Després*. Ces notices sont placées au commencement de chaque livraison de la *Collection générale des ouvrages classiques de musique*, Paris, Le Duc; 4° *Principes d'accompagnement des écoles d'Italie*, par Choron et Fiocchi, Paris, Imbault, 1804, un vol. in-fol.; 5° *Principes de composition des écoles d'Italie*, Paris, Auguste Le Duc, 1808, trois vol. in-fol. Cet ouvrage a été divisé en six volumes, avec de nouveaux titres en 1816. Le premier volume ren-

ferme une préface en xvii pages; le livre premier, qui traite de l'harmonie et de l'accompagnement, en 102 pages, et un choix de *Partimenti* pour l'accompagnement, choisis dans les ouvrages de Durante, de Cotumacci, de Fenaroli et de Sala, en 142 pages. Le deuxième volume contient un traité du contrepoint simple, en 42 pages, les modèles de Sala pour ce contrepoint, les trios de Caresana, en 34 pages, une nouvelle traduction française des contrepoints doubles et conditionnels de Marpurg, en 52 pages, les modèles de Sala pour le contrepoint double, en 71 pages. Le troisième volume renferme le traité de l'imitation et de la fugue, traduit de Marpurg, en 73 pages, et les modèles de Sala jusqu'à la fugue à huit parties, en 181 pages. Le quatrième volume contient la deuxième suite de fugues de Sala, en 138 pages, le traité des canons, traduit de Marpurg, en 60 pages, et les modèles de canons de Sala, en 68 pages. Au commencement du cinquième volume, on trouve un traité de style de chaque genre de musique, sous le titre de *Rhétorique musicale*, en 39 pages, suivis de modèles du style *osservato* de musique d'église, extraits de l'*Esemplare* de P. Martini, et de modèles du style concerté pris dans Jomelli; ces modèles sont contenus en 202 pages. Le sixième volume renferme des modèles de madrigaux non accompagnés, pris dans les ouvrages de Martini et de Paolucci, des modèles de duos, trios et cantates choisis dans les œuvres de Marcello, de Lotti, d'Alexandre Scarlatti et de Pergolèse, des modèles de musique vocale de différens genres, en style moderne, ainsi que quelques modèles de style instrumental. L'ouvrage est terminé par des notions élémentaires d'acoustique, par une esquisse historique des progrès de la composition, et par la table des matières; 6° *Dictionnaire historique des Musiciens*, par Choron et Fayolle, Paris, Vallade, 1810-1811, deux vol. in-8°. Cet ouvrage a reparu avec un nouveau titre en 1817, Paris, Chimot. Choron ne songeait point à prendre M. Fayolle pour collaborateur lorsqu'il entreprit cet ouvrage. Il l'annonça en 1809 par un prospectus d'un quart de feuille in-4°, sous le titre de *Dictionnaire historique de Musique*; 7° *Considérations sur la nécessité de rétablir le chant de l'église de Rome dans toutes les églises de l'empire français*, Paris, Courcier, 1811, in-8° de quinze pages; 8° *Méthode élémentaire de musique et de plain-chant, à l'usage des séminaires et des maîtrises de cathédrales*, Paris, Courcier, 1811, in-8°; 9° *Rapport fait à la classe des beaux-arts de l'Institut impérial de France sur l'ouvrage de M. Scoppa, intitulé : Des vrais principes de versification*, Paris, Baudouin, 1812, un vol. in-4°. Dans cet ouvrage, Choron a particulièrement examiné ce qui concerne la rhythme musical; 10° *Rapport fait à la classe des beaux-arts de l'Institut impérial de France sur un manuscrit qui contient la collection des traités de musiqne de J. Le Teinturier*, Paris, 1813, 8 pages in-8°; 11° *Traité général des voix et des instrumens d'orchestre, et principalement des instrumens à vent, à l'usage des compositeurs, par J. L. Francœur, nouvelle édition, revue et augmentée des instrumens modernes, par M. Choron*, Paris, 1813, in-fol.; 12° *Bibliothèque encyclopédique de musique, contenant des notes, recherches et dissertations sur la musique tant théorique que pratique*, etc., Paris, 1814. Il n'a paru que le prospectus de ce recueil périodique, en une demi-feuille in-8°; 13° *Méthode élémentaire de composition, par J. G. Albrechtsberger, traduit de l'allemand, par A. Choron*, Paris, veuve Courcier, 1814, deux vol. in-8°, dont un de texte, et l'autre d'exemples gravés; 14° *Méthode d'accompagnement selon les principes des écoles d'Allemagne, par Albrechtsberger*, traduit de l'allemand, Paris, Simon Gaveaux, 1815, in-fol. Ces deux ouvrages ont été réunis par Choron avec quelques addi-

tions, d'après l'édition des œuvres complètes de théorie d'Albrechtsberger publiée par le chevalier de Seyfried, et accompagnés de notes critiques. Cette édition complète de la traduction a paru sous ce titre : *Méthodes d'harmonie et de composition à l'aide desquelles on peut apprendre soi-même à accompagner la basse chiffrée et à composer toute espèce de musique, par J. G. Albrechtsberger*, etc., Paris, Bachelier, 1830, deux vol. in-8°, dont un d'exemples gravés ; 15° *Le Musicien pratique, ou leçons graduées qui conduisent les élèves dans l'étude de l'harmonie, de l'accompagnement et de l'art du contrepoint, en leur enseignant la manière de composer toute espèce de musique, par Fr. Azopardi, maître de chapelle de Malthe*, traduit de l'Italien, par feu M. de Framery, nouvelle édition, revue, corrigée et mise dans un meilleur ordre par A. Choron. Paris, 1816, in-4°. Dans cette édition, préférable à la première donnée par Framery, les exemples sont intercallés dans le texte ; malheureusement ils fourmillent de fautes de gravure ; 17° *Livre choral de Paris, contenant le chant du diocèse de Paris écrit en contrepoint*, à quatre parties, 1817, in-8°. Il n'a paru de cet ouvrage qu'une livraison qui contient la messe des annuels et des grands solennels ; 18° *Méthode concertante de musique à plusieurs parties, d'une difficulté graduelle*, Paris, 1817, in-4° ; 19° *Méthode de plain-chant, autrement appelé chant ecclésiastique ou chant grégorien, contenant des leçons et les exercices nécessaires paur parvenir à une parfaite connaissance de ce chant*, Paris, L. Colas, 1818, petit in-4° de 28 pages ; 20° *Exposition de la méthode concertante de musique*, Paris, 1818, une demi feuille in-4° à deux colonnes ; 21° *Salut du Saint-Sacrement, contenant les strophes et antiennes en l'honneur du Saint-Sacrement et de la Sainte-Vierge, mises en musique à trois voix égales*, par Choron, Paris, 1818, un vol. in-8° ; 22° *Méthode concertante de plain-chant et de contrepoint ecclésiastique*, Paris, 1819, petit in-4° ; 23° *Solfège harmonique, offrant une série méthodique d'exercices d'harmonie à quatre voix, pour un maître et ses élèves*, un vol. grand in-8°. Le prospectus de cet ouvrage, en une demi-feuille grand in-8°, à deux colonnes, a seul paru ; 24° *Instruction abrégée sur l'organisation et la conduite d'une école de musique, solfège et chant*, Paris, 1819, une demi-feuille in-4° ; 25° *Exposition élémentaire des principes de la musique servant de complément à la méthode concertante*, Paris, 1819, in-8°. Le prospectus seul de cet ouvrage, en une demi-feuille à deux colonnes, a paru ; 26° *Solfèges élémentaires, contenant les premières leçons de lecture musicale, à l'usage des commençans*, Paris, 1820, in-4° ; 27° *Méthode concertante élémentaire de musique, à trois parties*, Paris, 1820, in-4° ; 28° *Méthode de chant à l'usage des élèves de l'école royale de chant*, Paris, 1821, in-4°. Le premier cahier seulement de cet ouvrage a paru ; 29° *Chant chorals à quatre parties, en usage dans les églises d'Allemagne*, Paris, 1822 ; 30° *Liber Choralis tribus vocibus, ad usum collegii Sti-Ludovici ; complectens maximè vulgatas divini officii partes in contrapuncto simplici notæ ad notam super plano cantu in mediâ posito ritè pertractatas ; accesserunt et hymnorum varii cantus quibusque metris apti. Composuit ac disposuit Alex. Steph. Choron. Parisiis*, 1824, 4° min. Choron a publié quelques opuscules très courts et plusieurs petits écrits de circonstance, tirés à un petit nombre d'exemplaires qui sont devenus fort rares.

CHRESTIEN (CHARLES-ANTOINE), musicien de la chapelle du roi, vers le milieu du 18° siècle. Il a publié à Paris, en 1751 : *Pièces de différens auteurs, mises en trios pour les violons*. Il a donné à la Comédie-Italienne, en 1760, un opéra-comique intitulé : *Les précautions inutiles*.

CHRÉTIEN (GILLES-LOUIS), né à Versailles, en 1754, entra à la chapelle du roi, en qualité de violoncelliste, à l'âge de vingt-deux ans. Il tirait un bon son de son instrument, et jouait avec facilité les passages les plus difficiles, mais son jeu était dépourvu d'expression. La révolution lui fit perdre sa place, par la réforme de la chapelle; mais en 1807, il rentra à la chapelle de l'empereur Napoléon. On lui attribue dans le *Dictionnaire historique des Musiciens* (Paris, 1810), la musique d'un opéra-comique intitulé : *Les Précautions inutiles*, représenté en 1760; mais cet ouvrage est d'un autre musicien nommé *Chrestien* (*V*. ce nom); celui qui est l'objet de cet article n'était âgé que de six ans à l'époque où cet ouvrage fut représenté. Il s'occupait de la correction des épreuves d'un livre sur son art, lorsque la mort le surprit, le 4 mars 1811. L'ouvrage de Chrétien parut après sa mort sous ce titre : *La Musique étudiée comme science naturelle, certaine et comme art, ou Grammaire et Dictionnaire musical*, Paris, 1811, in-8° de 278 pages, et 17 pl. in-fol. Ce traité, purement élémentaire, a pour objet l'analyse des formes de l'harmonie, mais d'après un système particulier à son auteur, et qui ne peut être d'aucune utilité dans la pratique. On y trouve des définitions de *Mélodies positives*, de *Mélodies collectives*, de *Mélodies interpositives*, de *Constructions fondamentales*, etc., et de cent autres rêveries qui n'ont point fait fortune. Chrétien a aussi publié : *Lettre sur la musique, en réponse à M. Amar, auteur de l'analyse de l'ouvrage de M. Villoteau, insérée dans le Moniteur du 27 octobre* 1807, Paris, 1807, une feuille in-8°.

CHRISTENIUS (JEAN), chanteur de l'électeur de Saxe, et musicien à Altenbourg, naquit à Bottstædt en Thuringe. On connaît de sa composition : *Selectissima et nova cantio, quam Valedictionis ergo dedicat Patronis*, 6 *vocibus*, Jena, 1609; 2° *Musikalische Melodias mit 4 Stimmen gesetz* (Mélodies musicales à quatre voix), Leipsick, 1616, in-4°; 3° *Gulden Venus-Pfeil, in welcher zu finden, newe weltliche Lieder, teutsche und polnische Tænze* (Les traits dorés de Vénus, dans lesquels on trouve des chansons nouvelles et profanes, et des danses allemandes et polonaises), Leipsick, 1619; 4° *Symbola Saxonica, Fürstlicher Personen tægliche gedenkspruche mit* 3 *Stimmen gesetzt* (Maximes journalières pour les personnes de haute naissance, composé à trois voix), Leipsick, 1620; 5° *Complementum, und dritter Theil fest und Aposteltægiger evangelischer Spreuch, so Melchior Vulpius ubergangen, mit* 4-8 *Stimmen* (Complément et troisième partie des maximes évangéliques pour les jours de fête, que Melchior Vulpius a omises, à quatre et huit voix), Erfurt, 1621, in-4°; 6° *Omnigeni mancherley Manier newer weltlicher Lieder, Paduans*, etc. (Chansons nouvelles et profanes de toute espèce), Erfurt, 1621.

CHRISTIANELLI (PHILIPPE), maître de chapelle à Aquilée, dans le royaume de Naples, vers le commencement du 17e siècle, a publié : *Salmi a cinque voci*, Venise, 1626.

CHRISTMANN (JEAN-FRÉDÉRIC), ministre luthérien à Heutingsheim, près de Louisbourg, est né dans cette dernière ville, le 10 septembre 1752. Dès son enfance il s'adonna à la musique, et les fréquentes occasions qu'il eut d'entendre les virtuoses de la chapelle du duc de Würtemberg perfectionnèrent son goût et son talent. Il était étudiant au gymnase de Stuttgard, lorsque sa réputation comme flûtiste lui procura l'honneur de jouer un solo devant le duc. Il était aussi fort habile sur le piano. Ses parens l'ayant envoyé à Tubinge pour y étudier la théologie, il y continua ses travaux pour la musique, et commença à composer ses concertos pour la flûte. Nommé vicaire chez un ministre, il quitta cette place au bout de deux ans, et alla, en 1777, à

Winterthur en Suisse, en qualité de précepteur; là, il composa, pendant ses loisirs, ses *Élémens de musique*, ouvrage généralement estimé, qu'il fit imprimer à Spire, en 1782-1790; il fit aussi paraître ses premières compositions pour le piano. En répétant quelques-unes des expériences sur l'air inflammable, qui occupaient alors les physiciens, à l'occasion des machines aérostatiques, il eut le malheur de perdre un œil. En 1779, il accepta une place de précepteur à Carlsruhe. Il s'y lia avec le maitre de chapelle Schmidtbauer et avec l'abbé Vogler. Après un séjour de neuf mois dans cette ville, Christmann fit un voyage dans le Palatinat, et revint ensuite dans sa ville natale, où il obtint une place de ministre en 1783. Le repos et l'indépendance que cet emploi lui procura, lui fournirent alors les moyens de se livrer à son goût pour la musique, et aux recherches qu'il avait entreprises sur la théorie de cet art. Il eut la plus grande part au plan et à la rédaction de la gazette musicale de Bossler, à Spire, à laquelle il a fourni des articles fort intéressans. Il était en outre occupé en 1790, de recherches importantes sur l'histoire littéraire de la musique, et travaillait à un dictionnaire général de cet art, en plusieurs volumes in-4°, dont le prospectus parut dans les journaux de 1788; on peut consulter à cet égard la Gazette de musique, du mois de février 1789, où l'on trouve aussi sa biographie détaillée. Voici la liste de ses ouvrages les plus connus : 1° *Elementarbuch der Tonkunst zum Unterricht beym Clavier für Lehrende und Lernende* (Élémens de musique, etc.), Spire 1782, in-8° de 330 pages. Cet ouvrage est accompagné d'un cahier d'exemplaires in-fol., qui porte ce titre : *Praktische Beytræge zum Elementarbuch*, Spire, 1782. La deuxième partie de cet ouvrage, qui contient des élémens d'harmonie, a paru dans la même ville, en 1790, en un volume in-8° de 179 pages, et 50 pages in-fol. d'exemples, 2° Rondeau pour le clavecin; 3° *Adagio* pour le piano, sur la mort d'une caille, Darmstadt; 4° *Roses pour le clavecin de ma Mina, étrennes pour la nouvelle année*, Spire, 1791; 5° Odes et chansons pour le clavecin, Leipsick, Breitkopf, 1797; 7° *Volstændige Sammlung theils ganz neue Komponirter, theils Verbesserter vierstimmiger choralmelodien, für das neue Wirtembergische Langesangbuch*, etc. (Recueil complet des mélodies pour les psaumes à quatre voix, à l'usage du duché de Wurtemberg, etc.), Stuttgard, 1799, in-4°. Ce recueil a été composé et rédigé par Christmann et Knecht. On y trouve une introduction de 30 pages, et 318 mélodies; 7° *La Fiancée de Corinthe*, ballade de Goëthe, Leipsick, 1792; 8° Variations pour violon et basse sur l'air : *Tyroler sind immer so Lustig*, Offenbach, 1800; 9° Arion, romance, 1801; 10° *Ah! vous dirai-je maman*, varié pour la flûte avec basse, op. Offenbach, 1801; 11° Recueil de douze marches pour le clavecin, *ibid*; 12° *Die Kinder im Walde* (Les enfans dans la forêt), ballade pour le piano, Leipsick, Kühnel. Christmann a inséré dans la Gazette musicale de Leipsick les morceaux suivans : 1° Biographie de Cor.-Henr. Kœferlen, 1re année, pag. 65; 2° Quelques idées sur le caractère des chansons nationales françaises, même année, pag. 228; 3° Sur la composition de Zumsteeg *der Geisterinsel*, même année, pag. 657; 4° Tableau de l'état de la musique dans le Würtemberg, 2me année, pag. 71, 95, 118, 139; 5° Notice préalable sur le nouvel opéra de Zumsteeg, *das Pfauenfest betitelt*, même année, pag. 716. Christmann est mort à Heutingsheim, le 21 mai 1817.

CHRISTO (FR.-JEAN DE), moine portugais, et organiste habile, naquit à Lisbonne au commencement du 17e siècle, et mourut à Alcobaça le 30 juillet 1654. Machado (Bibl. Lusit., tom. II, p. 636) cite les ouvrages suivans de sa composi-

tion : 1° *Texto de Paixoens que se cantaó em a Semana Santa, composto a 4 vozes ;* 2° *Calendas do Natal, e de St.-Bernardo.* Ces compositions n'ont point été imprimées.

CHRISTO (FR.-LUIZ DE), carme portugais et organiste de son couvent à Calçado, naquit à Lisbonne en 1625, et mourut dans son cloître en 1693. On connaît de lui en manuscrit les ouvrages suivans : 1° *Praxoens dos quatro Evangelistas a 4 voces ;* 2° *Liçoens de defunctos, moletes e vilhancicos.*

CHRYSANDER (GUILLAUME-CHRÉTIEN-JUSTE), théologien protestant, né le 9 décembre 1718, à Gœdekenroda, village de la principauté d'Halberstadt, fut successivement professeur de philosophie, de mathématiques, de langues orientales et de théologie dans les universités de Helmstadt, de Rinteln et de Kiel, et mourut dans cette dernière ville, le 10 décembre 1788, Il aimait beaucoup la musique, et jusque dans sa vieillesse on l'entendait souvent chanter les psaumes en hébreu, en s'accompagnant de la guitare. Parmi ses dissertations, dont le nombre est immense, on en remarque une intitulée : *Historische Untersuchen von den Kirchenorgel* (Recherches historiques sur les orgues d'églises), qui fut d'abord insérée dans le *Magasin scientifique de Hanovre*, année 1754, n° 91, pag. 1275, et qui fut imprimée séparément en 1755, 3 feuilles et demie, in-8°, sans nom de lieu.

CHRYSOGON, célèbre chanteur de l'ancienne Grèce, vivait vers la trentième année après Jésus-Christ. Plutarque dit qu'il avait inventé un instrument particulier avec lequel il accompagnait son chant. Juvénal a fait mention de ce musicien en ces mots :

. . . . Sunt quæ
Chrysogonum cantare vetent.
Satyr. 6, l. 2, v. 74.

CHURCHILL (. . . .), musicien anglais, qui vivait à Londres vers la fin du 18e siècle, y a publié les ouvrages suivans : 1° Trois sonates pour le piano, avec accompagnement de violon; 2° Six duos pour deux violons, op 2, *ibid.*, 1793; 3° Trois sonates pour le piano, avec violon; op. 3, *ibid.;* 4° Six duos pour violon et alto, *ibid.*

CHUSTROVIUS (JEAN), directeur de musique à l'église de Saint-Nicolas, à Lunebourg, vers le commencement du 18e siècle, a publié : *Sacræ cantiones quinque, sex et octo vocibus ita compositæ, ut non solum viva voce commodissime cantari, sed etiam ad omnis generis instrumenta optime adhiberi possint*, Francfort, 1603.

CHYTRAEE (NATHAN), *V.* OLTHOVIUS.

CHYTRÉE (DAVID), docteur et professeur de théologie à Rostock, dont le nom allemand était *Kochoff*, naquit en 1530 à Ingelfing, en Souabe. Il étudia le latin et le grec sous Joachim Camérarius, à Tubinge, et la théologie sous Melanchton, à Wittemberg. Après avoir fait ses études, il fit un voyage en Italie. De retour en Allemagne, il obtint la chaire d'écriture sainte à l'Académie de Rostock. Il mourut le 15 juin 1600, âgé de plus de 70 ans. Parmi ses ouvrages, on remarque celui-ci : *Regulæ Studiorum, seu de ratione et ordine discendi, in præcipuis artibus recte instituendo*, Iena 1595, in-8°; le troisième chapitre de l'appendice traite *De musica, de sententia, rhythmo, et vocis modulatione, de speciebus intervallorum, tetrachordis, generibus et modis musicis.*

CHYTRY (. . .), excellent violiniste, naquit à Holoben en Bohême, vers l'année 1740. Il étudia d'abord à Prague, se rendit ensuite à Vienne pour y faire un cours de droit, et eut le bonheur de se faire entendre sur le violon devant l'empereur Joseph II, qui, charmé de son talent, voulut lui procurer une existence en le faisant placer à la chancellerie impériale. En 1778 Chytry était employé au gouver-

nement de Prague. Kucharz considère cet artiste comme un des plus habiles violinistes produits par la Bohême (*V.* Dlabacz, *Histor. Kunstler-Lexikon für Bœhmen*, col. 281).

CIAJA (AZZOLIN-BERNARDINO DELLA), chevalier de l'ordre de Saint-Étienne, né à Sienne le 21 mai 1671, s'est rendu également célèbre comme compositeur, comme organiste et comme constructeur d'orgues. Il a fait imprimer de sa composition : *X Salmi a 5 voci con 2 violini obligati e violetta a bene placito*, op. 1, Bologne 1700. En 1733, il donna à l'église des chevaliers de Saint-Étienne de Pise, l'orgue magnifique, qui est considéré comme un des plus beaux de l'Italie, et même de l'Europe, car il est composé de plus de cent registres, dont un grand nombre est de son invention. Cet orgue a été construit par lui-même.

CIAMPI (FRANÇOIS), virtuose sur le violon, et compositeur distingué, naquit à Massa di Carrara en 1704. Vers 1728, il se rendit à Venise, où il a fait représenter presque tous ses opéras. Les plus connus sont : 1° *Onorio*, 1729; 2° *Adriano in Siria*, 1748; 3° *Il Negligente*, 1749; 4° *Catone in Utica*, 1756; 5° *Gianguir*, 1761; 6° *Amore in Caricatura*, 1761; 7° *Antigono*, 1762. Burney cite une messe et un miserere de Ciampi, qu'il estimait beaucoup.

CIAMPI (LEGRENZIO-VINCENZO), compositeur dramatique, né dans un village près de Plaisance en 1719, fit ses études musicales dans cette ville sous un maître de chapelle nommé Rondini. Il était encore fort jeune lorsqu'il donna son premier opéra intitulé *L'Arcadia in Brenta*, qui fut suivi de celui de *Bertoldo alla corte*, dont le succès fut prodigieux. Favart a parodié sur cette jolie musique son opéra de *Ninette à la cour*. En 1748, Ciampi passa en Angleterre avec une troupe de chanteurs italiens, et il fit représenter à Londres les opéras suivantes : *Gli tre Cicisbey ridicoli*, 1748; 2° *Adriano in Siria*, 1750; 3° *Il trionfo di Camilla*, 1750; 4° *Didone*, 1754; 5° *Tolomeo*, pasticcio fait avec quelques morceaux de sa musique et de celle de quelques autres compositeurs, 1762. Il a aussi publié : Six trios pour deux violons et basse, op. 1 et 2; 2° Cinq concertos pour le hautbois; 3° *Italian Songs*; 4° *Overtures for a full Band*, op. 5.

CIANCHETTINI (VÉRONIQUE), sœur du célèbre pianiste J.-L. Dussek, est née en Bohême en 1779. Son père lui enseigna la musique et l'art de jouer du piano lorsqu'elle n'était âgée que de quatre ans. Ses progrès furent rapides, et son talent devint remarquable. Lorsqu'elle eut atteint sa dix-huitième année, son frère l'appela à Londres, où elle s'est livrée avec succès à l'enseignement du piano. Elle y a fait graver plusieurs sonates et deux concertos de sa composition.

CIANCHETTINI (PIO), fils de François Cianchettini de Rome, et de Véronique Dussek, est né à Londres, le 11 décembre 1799. Dès l'âge de quatre ans, il montra de grandes dispositions pour la musique : sa mère lui apprit à jouer du piano et l'instruisit dans l'harmonie. Ses progrès furent tels qu'après un an d'études, et lorsqu'il eut atteint sa cinquième année, il fut en état de se faire entendre au théâtre de l'Opéra Italien, à Londres, où il exécuta avec précision une sonate de piano de sa composition et des variations improvisées sur des thèmes qui lui furent présentés. Tout cela tenait du prodige : Aussi s'empressa-t-on de lui donner le nom de *Mozart anglais*, en Hollande, en Allemagne et en France, où il voyagea avec son père jusqu'à l'âge de six ans. Ce qui ajoutait à l'étonnement, c'est qu'avant l'âge de huit ans il parlait et écrivait correctement quatre langues, l'anglais, le français, l'italien, et l'allemand. Mais, ainsi qu'il arrive souvent, ces facultés hâtives s'usèrent avant le temps, le prodige disparut, et il ne resta plus qu'un artiste estimable dont le talent peut être comparé

à beaucoup d'autres. La dernière fois que M. Cianchettini parut avec avantage en public fut à un concert qu'il donna le 16 mai 1809, dans la grande salle *d'Argyll Room*, à Londres, où il exécuta un concerto de piano de sa composition. Lorsque madame Catalani voyagea en Angleterre, M. Cianchettini s'attacha à elle à titre de compositeur et de directeur de ses concerts, et la suivit dans ses tournées. Il a composé pour elle quelques airs italiens qu'elle a chantés souvent, parce qu'ils étaient propres à faire briller sa voix. Voici les titres de ses principaux ouvrages : 1° Deux concertos de piano gravés à Londres; 2° Des fantaisies pour le même instrument; 3° *A cantate for two voices vith choruses: the words from the Paradise Lost*, Londres; 4° *Take, oh! take those lips away*, chanson; 5° Fantaisie sur *di tanti palpiti* pour le piano; 6° Introduction et air italien varié pour le piano et flûte ou violon; 7° Ode de Pope sur la solitude; 8° Soixante nocturnes Italiens pour deux, trois et quatre voix, avec accompagnement de piano; 7° Scène et air : *Ah! quando cessera!* 10° Duetto : *Ecco di Pafo il tempio;* 11° *Benedictus* à trois voix.

CIBBER (SUZANNE-MARIE); cantatrice et excellente actrice de Covent-Garden, à Londres, naquit dans cette ville en 1716. Elle était fille d'un tapissier, et sœur du docteur Arne qui lui enseigna la musique, et la fit débuter dans un de ses opéras, représenté au théâtre de Hay-Market. Handel l'aimait beaucoup, et a composé pour elle un des airs du Messie. Burney dit que quoiqu'elle n'eût que des connaissances médiocres en musique, elle savait intéresser les auditeurs par sa profonde sensibilité et son intelligence. En 1734, elle épousa Théophile Cibber, comédien et auteur dramatique, qui lui fit abandonner l'Opéra deux ans après, et la fit débuter dans la tragédie, où elle se fit une grande réputation. Elle a traduit en anglais la petite comédie de l'*Oracle* de Saint-Foix, qui fut jouée à son bénéfice. Elle est morte en 1766.

CIBULKA ou ZIBULKA (M.-A.), compositeur et virtuose sur l'harmonica, est né en Bohême vers 1770. Après avoir achevé ses études musicales à Prague, il se fit d'abord connaître par son talent d'exécution, puis par quelques légères compositions. En 1794 il accepta une place de répétiteur au théâtre national de Gratz; quatre ans après il était attaché à la troupe de Buschen, qui jouait alternativement à Bude et à Pesth; il avait alors la qualité de directeur de musique. En 1810, il dirigeait au piano l'Opéra dans la dernière de ces villes. Dlabacz, qui écrivait en 1815 sur les artistes de la Bohême, ne fournit point d'autre renseignement sur celui qui est l'objet de cet article. On a de Cibulka : 1° Douze chansons des poètes célèbres, avec accompagnement de piano, Prague, in-fol, 1781; 2° Quatorze chansons de noces, en allemand, avec accompagnement de piano, Leipsick, 1793; 3° Danse allemande avec dix-sept variations pour le piano, op. 3, Brunswick, 1794; 4° Danses nationales allemandes arrangées en quatuors pour deux violons, alto et basse, *ibid.*; 5° Trois cantates, *La séparation*, *La fille qui file*, et *Les souffrances de Lotte*, pour voix seule, avec accompagnement de piano, Munich, Falter, 1798; 6° *Les fruits de mes heures les plus heureuses*, chansons pour le piano, Clèves, 1799, 7° Allemandes faciles, arrangées pour le piano, Leipsick, Peters.

CICONIA (JEAN). né à Liége au commencement du 15e siècle, fut chanoine à Padoue. Parmi les manuscrits de la Bibliothèque de Ferrare, on trouve un opuscule de Ciconia intitulé *de Proportionibus*.

CIECO (FRANCESCO), *V.* LANDINO (FRANCESCO).

CIERA (HIPPOLYTE), dominicain, né à Venise vers 1512, vivait encore en 1569. On a de lui : *Madrigali del labirinto a quattro voci, libro primo*, Venise, Jé-

rôme Scott, 1554, in-4° obl. C'est une réimpression. Dans une collection de madrigaux qui a pour titre : *Il bel Giardino di fiori musicali*, Venise, 1587, on trouve deux morceaux de Ciera.

CIFOLELLI (JEAN), musicien italien qui vint se fixer en France, vers 1764, a donné à la Comédie-Italienne : 1° *L'Italienne,* opéra-comique en un acte, paroles de Framery, en 1770; 2° *Perrin et Lucette*, en 1774. On a aussi de lui une *Méthode de mandoline*, gravée à Paris.

CIFRA (ANTOINE), né dans l'état Romain, vers 1675, fut élève de Palestrina et de Bernard Nanino. Le premier emploi qu'on lui confia fut celui de maître de chapelle du collége Allemand, à Rome. Il devint maître de chapelle à Lorette, vers 1610, et fut admis à remplir les mêmes fonctions à Saint-Jean de Latran, en 1620. Il occupa cette place jusqu'en 1622, où il passa au service de l'archiduc Charles, frère de l'empereur Ferdinand II; enfin, en 1629, il retourna à Lorette et y resta jusqu'à sa mort. Les ouvrages qu'il a publiés sont nombreux, et excellens dans leur genre. Les plus connus sont : 1° *Motetti a due, tre e quattro voci,* Venise, 1611; 2° *Scherzi ed arie a* 1, 2, 3 *e* 4 *voci, per cantar nel clavicembalo, chitarone, o altro simile istromento,* Venise, 1614; 3° *Motetti e salmo a* 12 *voci, a tre cori,* Venise, 1629; 4° Plusieurs recueils de madrigaux imprimés à Venise depuis 1616, jusqu'en 1623. Le Père Martini a inséré un *Agnus Dei* à sept voix de Cifra, tiré de la messe *Conditor alme siderum,* dans son essai sur le contrepoint, t. 1, p. 88. C'est un chef-d'œuvre de disposition et d'élégance dans le style du contrepoint fugué. Les autres ouvrages de ce compositeur sont ceux dont les titres suivent : 1° Cinq livres de motets à deux, trois et quatre voix, Rome, Soldi, 1600-1609; 2° *Salmi per li vespri,* trois livres, Rome, 1601-1609; 3° *Salmi e motetti a* 8 *voci,* Rome, Zanetti, 1610; 4° *Madrigali a cinque voci,* trois livres, Venise, Vincenti, 1610-1615; 5° *Salmi spezzati a* 4 *voci,* Rome, Robletti, 1611; 6° *Litanie a* 8-12 *voci,* Rome, 1613; 7° *Cinque libri di Messe,* Rome, Soldi, 1619 à 1625; 8° *Ricercari e canzoni francesi a* 4 *voci,* deux livres, Rome, Soldi, 1619; 9° *Motetti a* 4, 5, 6, 8 *voci,* Rome, Robletti, 1620; 10° *Antifone e motetti per tutto l'anno a* 2, 3, 4, 5 *voci,* Rome, Grignani, 1625. Après la mort de Cifra, Antoine Poggioli a fait imprimer à Rome, en 1638, dix suites de *concerti ecclesiastici*, composés par ce musicien, et contenant plus de deux cents motets. On y trouve le portrait de Cifra à l'âge de quarante-cinq ans.

CIMA (JEAN-PAUL), excellent organiste et maître de chapelle de l'église de Saint-Celse, à Milan, naquit vers 1570. Il fut renommé principalement pour la composition des canons; le P. Angleria en a inséré quelques-uns dans ses *Regole del contrappunto.* Le P. Martini en rapporte un fort ingénieux dans son *Essai fondamental pratique de contrepoint fugué.* On a imprimé les ouvrages suivans de Cima : 1° *Motetti a quattro,* Milan, 1599; 2° *Ricercate per l'organo*, ibid., 1602; 3° *Canzoni, consequenze, e contrappunti doppii, a* 2, 3 *e* 4, Milan, 1609; 4° *Concerti ecclesiastici a* 1, 2, 3, 4, 5 *e* 8 *voci, con partitura*, Milan, 1610.

CIMA (ANDRÉ), frère du précédent, naquit à Milan, vers la fin du 16e siècle. Il fut d'abord organiste et maître de chapelle à l'église *della Rosa*, à Milan, et ensuite maître de chapelle de l'église de *Sainte-Marie,* à Bergame, l'un des postes les plus éminens que pût obtenir alors un compositeur en Italie. On a de sa composition : 1° *Concerti a* 2, 3 *e* 4 *voci, lib.* 1, Milan, 1614; 2° *Concerti a* 2, 3 *e* 4 *voci, lib.* 2, Venise, 1627.

Un autre compositeur du nom de *Cima* (Annibale), a composé des madrigaux, dont quelques-uns ont été insérés dans le recueil qui a pour titre : *De' Floridi virtuosi d'Italia il terzo libro de' madrigali a cinque voci nuovamente composti e dati*

in luce. In Venezia presso Giacomo Vicenti, 1586, in-4°.

CIMA (JEAN-BAPTISTE), organiste de l'église de Saint-Nazario, à Milan, naquit dans les dernières années du 16e siècle. Vers la fin de sa vie, il se retira à *Scondrio*, petite ville de la Valteline, où il mourut à l'âge de soixante ans. On a imprimé de sa composition deux livres de *concerti*, à deux, trois et quatre parties, Milan, 1626. Cima était aussi astrologue et constructeur de cadrans solaires. Le catalogue de la bibliothèque du roi de Portugal indique deux livres de motets à quatre voix, composés par cet auteur.

CIMA (TULLIO), né à Roncilio, vers la fin du 16e siècle, a publié à Venise : *Sacræ cantiones, magnificat, etc.*, 2, 3 *et* 4 *vocum*, lib. 1.

CIMADOR (JEAN-BAPTISTE), né à Venise, en 1761, d'une famille noble, se livra fort jeune à l'étude de la musique, et devint également habile sur le violon, sur le violoncelle et sur le piano. En 1788, il fit représenter dans sa ville natale un intermède intitulé *Pimmaglione*, qui fut fort applaudi; mais on dit que nonobstant les éloges qu'on donna à son ouvrage, Cimador en fut si mécontent, qu'il renonça à composer. La partition de cet intermède est à la bibliothèque du Conservatoire de Paris; je l'ai parcourue, et j'ai trouvé que c'est en effet un ouvrage médiocre. On s'est servi des paroles de plusieurs scènes de cet intermède dans l'opéra de *Pimmaglione* que M. Cherubini a mis en musique pour la cour de Napoléon. Cimador se fixa à Londres, vers 1791, et s'y livra à l'enseignement du chant. Irrité de ce que l'orchestre de Hay-Market refusait d'exécuter les belles symphonies de Mozart, à cause de leur difficulté, il en arrangea six des plus belles en sextuor pour deux violons, deux altos, violoncelle et contrebasse, avec une partie de flûte *ad libitum*. Cette collection, qui fait honneur au goût et à l'intelligence de Cimador, eut le plus grand succès. On connait aussi de ce compositeur quelques morceaux pour le chant, gravés à Londres; de plus : Deux duos pour deux violons, et deux duos pour violon et alto. Il est mort à Londres, vers 1808. L'almanach théâtral de Gotha, de 1799, lui donne le titre de *comte de Cimador*.

CIMAROSA (DOMINIQUE), génie fécond, original, et l'un des plus grands musiciens qu'ait produits l'Italie, naquit à Aversa, dans le royaume de Naples, en 1754, de parens pauvres et obscurs. Son père, qui avait été se fixer à Naples en 1757, mourut en 1761, laissant une veuve et son fils, âgé de sept ans, dans un état voisin de la misère. La mère de Cimarosa, dépourvue de moyens pour élever son fils, le recommanda à la pitié de son confesseur, le père Porzio, moine antonin. Celui-ci commença à lui donner quelques leçons de latinité : mais bientôt frappé de l'esprit et des heureuses dispositions de son élève, il offrit à sa mère de se charger, non seulement de son instruction, mais aussi de son entretien.

Par un heureux hasard, le père Porzio était organiste de son couvent, et s'amusait souvent dans sa cellule à jouer du clavecin et à chanter en s'accompagnant. Le jeune Cimarosa ne le quittait pas. Les occasions fréquentes qu'il eut ainsi d'entendre de la musique éveillèrent son génie, et révélèrent sa vocation. Le bon moine ne tarda point à s'apercevoir de la passion de son pupille pour l'art qu'il cultivait. Il lui en enseigna les premiers élémens, lui fit ensuite donner des leçons de chant par Aprile, et le fit enfin entrer au Conservatoire de Lorette. Là il puisa les principes de l'école de Durante dans les leçons de Fenaroli, et acquit ce style pur et élégant qu'ont eu tous les maîtres sortis des Conservatoires de Naples, dans le 18e siècle.

Ses premières compositions annonçaient ce qu'il devait être un jour : on y trouvait déjà l'imagination brillante et les chants heureux qui abondent dans tous ses ouvrages. Outre les talens qu'il manifestait comme compositeur, il jouait bien du violon, et chantait parfaitement, surtout dans

le genre bouffe. On rapporte que Sacchini, ayant composé un intermède intitulé *Fra Donato*, le fit exécuter au Conservatoire, et que *Cimarosa*, qui n'était alors âgé que de douze ans, joua le personnage principal avec un talent, une verve, qui furent admirés de tous les spectateurs.

A peine sorti du Conservatoire, en 1773, il reçut un engagement pour écrire la musique d'une farce intitulée *La Baronessa Stramba* : cette première production fut considérée comme un prodige, à cause de son âge (il avait à peine dix-neuf ans). L'année suivante, il alla à Rome, où il composa *L'Italiana in Londra*. Après le carnaval, il retourna à Naples, et donna au *Teatro Nuovo La finta Frascatana*, et *La finta Parigina*. En 1775, il écrivit *Il fanatico per gli antichi Romani*, pour le théâtre des Florentins. Déjà Piccini avait donné l'idée des *finali*, mais c'est dans l'opéra qui vient d'être cité que Cimarosa fit entendre, pour la première fois, des trios et des quatuors dans le cours de l'action. En 1776, il retourna à Rome, où il composa *Il Pittor parigino*, et *I due Baroni*.

Chaque ouvrage nouveau de Cimarosa lui valait un succès, et le goût capricieux des Romains semblait se fixer en sa faveur. A son retour à Naples, il trouva les habitans dans l'enthousiasme des dernières compositions de Paisiello, et il eut à lutter contre la réputation de ce grand musicien; mais déjà le talent de Cimarosa était dans toute sa force : il ne craignit point de se mesurer avec son redoutable émule. A peine fut-il arrivé (en 1777), qu'il écrivit pour le théâtre des Florentins *I finti nobili; L'Armida immaginaria; et Gli Amanti comici*. Tous ces ouvrages réussirent, et l'on ne savait ce qu'on devait admirer le plus, ou d'une fécondité presque sans exemple, ou de l'invention qui brillait dans tout ce qui sortait de la plume de ce jeune musicien. Cimarosa retourna à Rome en 1779; il y mit en musique *Il Ritorno di don Calandrino*, et son fameux *Cajo Mario*, l'une de ses plus belles productions. Dans la même année, *Il mercato de' Malmantile*, l'*Assalonte* et *La Giuditta* obtinrent beaucoup de succès à Florence.

De retour à Naples, en 1780, il écrivit pour l'ouverture du théâtre *Del Fondo*, *L'Infedeltà fedele*, *Il Falegname*, et *L'Amante combattuto dalle donne di punto*, pour le théâtre des Florentins. En 1781, il donna à Rome l'*Alessandro nell' Indie*, et à Turin, l'*Artaserse*. L'année suivante, il alla à Venise, où il écrivit *Il Convito di pietra*. Cet ouvrage excita un tel enthousiasme, qu'à la fin de la première représentation l'auteur fut ramené chez lui en triomphe à la lueur des flambeaux. Revenu à Naples, il y composa son délicieux opéra de *La Ballerina amante*, et *Nina e Martuffo*, pour le théâtre des Florentins; *La Villana riconosciuta*, pour celui *del Fondo*; l'*Oreste* et *L'Eroe Cinese*, pour le Grand-Théâtre. En 1784, on le trouve à Vicence, composant son *Olimpiade* pour l'ouverture du nouveau théâtre de la Foire, et ensuite à Milan, où il fait représenter *I due supposti Conti*. Enfin, l'année suivante, il revint à Naples pour y faire représenter son opéra de *Giannina e Bernadino*, qu'il avait composé précédemment à Venise, et auquel il ajouta plusieurs morceaux. Il donna ensuite *Il marito disperato*, au théâtre des Florentins, la fameuse farce de *Il Credulo*, *La Donna al peggior si appigli*, *Le Trame deluse* et *L'Impressario in angustie*, au théâtre *Nuovo*, *Il Fanatico burlato* et *Il Sacrifizio d'Abramo*, au théâtre *del Fondo*.

Tant de productions, étincelantes de beautés du premier ordre, portaient la réputation de Cimarosa dans toute l'Europe. L'impératrice de Russie, Catherine II, lui fit offrir un engagement pour se rendre à sa cour, avec le titre de compositeur de sa chambre et du théâtre Impérial. Les avantages pécuniaires dont on accompagnait cette offre, déterminèrent Cimarosa à l'accepter, et il partit de Naples au commen-

ment de 1787. Forcé de s'arrêter à Turin, il y écrivit *Il Valdomiro*, composition admirable qui fut applaudie avec transport. Arrivé à la cour de Catherine, il se mit à travailler aussitôt; *La Vergine del Sole, La Felicità inaspettata*, la *Cleopatra* et l'*Atene edificata*, sortirent en peu de temps de sa plume; mais ce qu'on peut à peine croire, c'est que près de cinq cents morceaux détachés furent composés par lui, pour le service de la cour, dans l'espace de quatre ans. Il écrivit aussi pour le prince Potemkin, une grande cantate intitulée : *La Serata non preveduta*. Les principaux seigneurs russes l'accablèrent de présens et de caresses, et Paul I[er] lui fit l'honneur d'être parrain d'un de ses enfans.

Cependant la santé de Cimarosa commençait à souffrir de la rigueur d'un climat si différent de celui qui l'avait vu naître : ce motif le détermina à quitter la Russie, pour aller à Vienne. Il y arriva vers la fin de 1792. L'empereur d'Autriche, Léopold, qui désirait l'attacher à sa cour, lui assura un traitement de 12,000 florins; lui assigna un logement et lui donna le titre de maître de chapelle. Ce fut à Vienne qu'il écrivit son opéra *Il Matrimonio segreto*, qu'on regarde généralement comme son chef-d'œuvre. Il avait alors trente-huit ans, et en avait employé moins de dix-sept à écrire près de soixante et dix ouvrages dramatiques, outre une prodigieuse quantité de musique de tout genre. Ainsi, c'est lorsque tant de productions semblaient avoir dû épuiser son génie qu'il enfanta ce chef-d'œuvre, dont tous les morceaux peuvent être cités comme des modèles de formes, d'élégance et d'originalité. L'effet de la première représentation fut tel, que l'empereur, après avoir donné à souper aux acteurs et aux musiciens de l'orchestre, les renvoya sur-le-champ au théâtre pour lui donner une deuxième représentation, à laquelle il ne prit pas moins de plaisir qu'à la première. Jamais ouvrage dramatique n'avait produit un pareil effet à Vienne; car Mozart, qui venait de mourir, n'avait point vu le succès des siens; succès qui ne commença que plusieurs années après sa mort. Avant de quitter Vienne, Cimarosa composa encore pour l'empereur *La Calamità de' cuori*, et *Amor rende sagace*.

Après six ans d'absence, il arriva à Naples en 1793. La renommée de son *Matrimonio segreto* l'y avait précédé, et ce fut cet ouvrage qu'on lui demanda d'abord. Il y ajouta plusieurs morceaux, entre autres le duo *Deh! Signore*. Jamais opéra n'excita un plus vif enthousiasme. Soixante-sept représentations suffirent à peine à l'empressement du public, et, ce qui était sans exemple, l'illustre compositeur fut obligé de tenir le clavecin aux sept premières, pour y recevoir les témoignages de l'admiration générale. *I Traci amanti* succédèrent à cette belle composition, et furent suivis de *Le Astuzie femminili*, de *Penelope* et de *L'Impegno superato*, que Cimarosa écrivit pour le théâtre *del Fondo*. En 1796, il alla à Rome, et y composa *I nemici generosi*. De là, il se rendit à Venise pour y écrire *Gli Orazi e Curiazi*. Retourné à Rome, en 1798, il y fit représenter, pendant le carnaval *Achille all' assedio di Troia*, et *L'Imprudente fortunato*. Dans la même année, il donna à Naples, au théâtre des Florentins, *L'Apprensivo raggirato*, qui fut suivi d'une grande cantate intitulée *La Felicità compita*. Une maladie grave le conduisit aux portes du tombeau, dans l'été de la même année. A peine rétabli, il partit pour Venise, où il avait un engagement pour y écrire l'*Artemisia*; mais il n'eut point le temps d'achever cet ouvrage, car il mourut après en avoir composé le premier acte, le 11 janvier 1801, à l'âge de quarante-sept ans.

Des bruits singuliers ont couru sur la mort de ce grand musicien. Il avait embrassé vivement le parti de la révolution napolitaine, lors de l'invasion du royaume de Naples par l'armée française. Après la

réaction, il fut, dit-on, emprisonné par ordre de la reine Caroline, et les journaux du temps ont annoncé qu'il avait succombé aux mauvais traitemens qu'on lui fit éprouver dans sa prison. Il paraît que l'opinion publique en Italie accusait hautement le gouvernement de cet attentat. Le lieu de son décès n'était pas bien connu : les uns assuraient qu'il avait été étranglé; d'autres qu'il était mort empoisonné à Padoue. Enfin la cour, qui voulait détruire cette fâcheuse impression, fit publier l'avis suivant : « *Il fu signore Domenico Cima-* « *rosa, maestro di cappella, è passato* « *qui in Venezia agli eterni riposi, il* « *giorno undici di gennaro dell' anno* « *corrente, in consequenza di un tu-* « *more che avea al basso ventre, in* « *quale dallo stato scirroso è passato* « *allo stato cancrenoso. Tanto attesto* « *sul mio onore e per la pura verità,* « *ed in fede, etc. Venezia, il 5 apr.* 1801. « Signé : *D. Giovanni Piccioli, Reg.* « *Deleg. e medico onorario di Sua San-* « *tita di N. S. Pio VII* [1]. »

Cimarosa était excessivement gros, mais sa figure était belle et son aspect agréable. Il avait beaucoup d'esprit, et faisait fort bien des vers. Il avait été marié deux fois : sa première femme, Mademoiselle Ballante, mourut en lui donnant un fils ; la seconde perdit aussi le jour après lui avoir donné deux enfans.

Trois grands compositeurs, Cimarosa, Guglielmi et Paisiello ont illustré l'Italie à la même époque. La manie qu'on a de comparer des choses qui ont entre elles peu d'analogie, a fait souvent établir des parallèles entre les productions de ces musiciens ; mais personne n'a songé à distinguer les qualités qui sont propres à chacun. Des hommes doués d'un génie égal diffèrent nécessairement par quelque endroit ; ce qui fait la gloire de l'un ne brille souvent d'un vif éclat qu'aux dépens de quelque autre chose par où son rival s'est illustré. C'est ainsi que Cimarosa se distingue par sa verve comique et sa piquante originalité, tandis que Paisiello, moins bouffe et moins brillant, charme par la suavité de ses mélodies, et surtout par une expression dramatique supérieure à celle de son émule. Paisiello semble n'abandonner ses idées qu'à regret ; il répète souvent les mêmes phrases jusqu'à l'affectation, sans varier l'harmonie ni les ornemens : cependant il tire les plus beaux effets de ces redites. Cimarosa, au contraire, comme s'il se fatiguait de ses propres idées, les fait se succéder avec une abondance qui tient du prodige, et nous entretient ainsi dans une sorte de délire continuel. Qu'en peut-on conclure? que tous deux sont de grands musiciens d'une manière différente. Eh! qu'importe, après tout, cette prééminence qu'on veut donner à l'un aux dépens de l'autre! Ce qui importe, c'est que tous deux nous procurent des jouissances, et nous n'avons rien à désirer sous ce rapport. Qui songe à autre chose qu'à *Nina* et à *Megacle* lorsqu'on entend leurs accens? qui a jamais désiré que *Carolina, Paolino* et *Bernadone* eussent un autre langage? Le duo de *l'Olimpiade,* est le chef-d'œuvre des duos dramatiques, comme *Pria che spunti* est le modèle des airs de demi caractère, et *Sei Morelli,* celui des airs bouffes.

Ces éloges paraîtront sans doute quelque jour un radotage aux gens du monde, qui n'ont que les sensations permises par la mode. Cette musique que je vante semble aujourd'hui trop simple d'harmonie. Déjà morte pour le théâtre, elle ne vit plus qu'au salon, et bientôt, peut-être, elle sera complétement oubliée. Mais à

[1] « Feu Dominique Cimarosa, maître de chapelle, est « décédé en cette ville de Venise, le onze janvier de cette « année, par suite d'une tumeur qu'il avait dans le bas « ventre, laquelle de l'état squirreux est passé à l'état « gangreneux ; ce que j'atteste sur mon honneur, etc. » Cette déclaration du médecin Piccioli ne paraît pas avoir atteint le but qu'on se proposait, celui de dissiper les soupçons, car l'opinion publique est toujours restée la même sur le fait de la mort violente de Cimarosa.

quelque époque que ce soit, lorsqu'un véritable connaisseur, dépouillé des principes de l'école et des habitudes de l'éducation, jettera les yeux sur les partitions de Cimarosa, il reconnaîtra que nul n'a reçu de la nature, à un plus haut degré, les qualités qui font le grand musicien, et que nul n'a mieux rempli sa destinée.

Je crois devoir finir cette notice par la liste complète et chronologique des œuvres de ce maître : 1° *La Baronessa Stramba*, 1773 ; 2° *L'Italiana in Londra*, 1774 ; 3° *La finta Frascatana*, 1774 ; 4° *La finta Parigina*, 1774 ; 5° *Il Fanatico per gli antichi Romani*, 1775 ; 6° *La Contessina*, 1775 ; 7° *Il Giorno felice*, cantate, 1775 ; 8° Un *Te Deum*, 1775 ; 9° *Il Pittor parigino*, 1776 ; 10° *I Due Baroni*, 1776 ; 11° *Amor costante*, 1776 ; 12° *Il Matrimonio per industria*, 1776 ; 13° *I finti nobili*, 1777 ; 14° *L'Armida immaginaria*, 1777 ; 15° *Gli Amanti comici*, 1777 ; 16° *Il Duello per complimento*, 1778 ; 17° *Il Matrimonio per raggiro*, 1778 ; 18° *La Circe*, 1778 ; 19° *Il Ritorno di Don Calandrino*, 1779 ; 20° Des *Litanies*, 1779 ; 21° *Cajo Mario*, 1779 ; 22° *Il Mercato di Malmantile*, 1779 ; 23° *L'Assalonte*, 1779 ; 24° *La Giuditta*, oratorio, 1779 ; 25° *L'Infedeltà fedele*, 1780 ; 26° *Il Falegname*, 1780 ; 27° *L'Amante combattuto dalle donne di punto*, 1780 ; 28° *L'Avviso ai maritati*, 1780 ; 29° *Il Trionfo della religione*, oratorio, 1780 ; 30° *Alessandro nell' Indie*, 1781 ; 31° *L'Artaserse*, 1781 ; 32° *Il Capricio dramatico*, 1781 ; 33° *Il martirio di S. Gennaro*, 1782 ; 34° *L'Amor contrastato*, 1782 ; 35° *Il Convito di pietra*, 1782 ; 36° *La Ballerina amante*, 1782 ; 37° *Nina e Martuffo*, 1782 ; 38° *La Villana riconosciuta*, 1783 ; 39° *L'Oreste*, 1783 ; 40° *L'Eroe Cinese*, 1783 ; 41° *Giunio Bruto*, 1783 ; 42° *Chi d'altrui si veste presto si spoglia*, 1783 ; 43° *L'Olimpiade*, 1784 ; 44° *I due supposti Conti*, 1784 ; 45° *Le Statue parlanti*, 1784 ; 46° Deux messes, dont une de *requiem*, 1784 ; 47° *Giannina e Bernadone*, 1785 ; 48° *Il Marito disperato*, 1785 ; 49° *Il Credulo*, 1785 ; 50° *La Donna al peggior si appigli*, 1785 ; 51° *La Scuffiara*, 1785 ; 52° *Gli Amanti alla prova*, 1786 ; 53° *La nascità del Delfino*, cantate, 1786 ; 54° *Le Trame deluse*, 1786 ; 55° *L'Impressario in angustie*, 1786 ; 56° *Il Fanatico burlato*, 1786 ; 57° *Il Sacrifizio d'Abramo*, 1786 ; 58° *Il Valdomiro*, 1787 ; 59° *Le feste d'Apollo*, 1787 ; 60° *La Vergine del Sole*, 1787 ; 61° *La Felicità inaspettata*, 1788 ; 62° *La Cleopatra*, 1788 ; 63° Messe de *Requiem* pour les funérailles de la duchesse de *Serra Capriola*, morte à Pétersbourg, 1788 ; 64° *L'Atene edificata*, 1789 ; 65° *La Serata non preveduta*, cantate, 1789 ; 66° Cinq cents morceaux détachés pour le service de la cour de Russie, de 1787 à 1791 ; 67° *Il Matrimonio segreto*, 1792 ; 68° *La Calamità de' cuori*, 1792 ; 69° *Amor rende sagace*, 1792 ; 70° Deux *Dixit*, l'un pour l'empereur d'Autriche, l'autre pour le prince Esterhazi, 1792 ; 71° *I Traci amanti*, 1793 ; 72° *Le Astuzie feminili*, 1793 ; 73° *Penelope*, 1794 ; 74° *L'Impegno superato*, 1795 ; 75° *I Nemici generosi*, 1796 ; 76° *Gli Orazi e Curiazi*, 1797 ; 77° *Achille nell' assedio di Troja*, 1798 ; 78° *L'Imprudente fortunato*, 1798 ; 79° *L'apprensivo raggirato*, 1798 ; 80° *La Felicità compita*, 1798 ; 81° *Semiramide*, 1799 ; 82° *Artemisia*, 1801.

CIMOSO (GUIDO), né à Vicence au commencement de ce siècle, fut admis comme élève au Conservatoire de Milan, et reçut des leçons d'Asioli. De retour dans la ville natale, il s'y est livré à l'enseignement de la musique et a publié un livre qui a pour titre : *Principi elementari di musica, seguendo il metodo di Bonifazio Asioli ; Aggiuntevi alcune annotaziani necessarie nello studiare quest' arte*. Vicence, Picotti, 1829, in-8° de 22 pages.

CINCIARINO (PIERRE), né à Urbino,

vers 1510, entra d'abord dans l'ordre des pauvres ermites de Saint-Pierre de Pise, et passa ensuite (vers 1550) au couvent de Saint-Sébastien à Venise. Il a publié un traité du plain-chant, sous ce titre : *Introduttorio abbreviato di musica piana, ovvero canto fermo*, Venise, 1555, in-4°, quarante pages. L'épître dédicatoire à *Livio Podacattaro*, archevêque de Chypre, est datée du couvent *della Rosa*, à Ferrare, le 25 d'août 1550. Je crois que cette édition est la seconde, car le titre porte : *revisto e corretto*. Il y a une faute d'impression dans la Bibliographie musicale de Lichtenthal sur la date de cet ouvrage (t. IV. p. 131); on y voit 1755 au lieu de 1555.

CINQUE (ERMENEGILDO), compositeur italien qui a vécu dans la seconde moitié du 18° siècle, est connu par des compositions vocales et instrumentales des différens genres, parmi lesquelles on remarque : 1° *Dies iræ* à quatre voix, avec instrumens; 2° Des cantates à plusieurs voix et orchestre, dont *Angelica e Medoro* et *Il Sogno di Scipione*; 3° *Stabat mater*, pour *soprano* et *contralto* avec orchestre; 4° Tous les oratorios de Métastase, à plusieurs voix et orchestre; 5° Dix-huit sonates pour trois violoncelles.

CINTI (Mlle LAURE-CINTHIE MONTALENT, dite). *Voy.* DAMOREAU (Mme).

CIONACCI (FRANÇOIS), prêtre et membre de l'académie *Apatista* de Florence, naquit en cette ville le 13 novembre 1633, et mourut le 15 mars 1714. On lui doit un écrit intitulé : *Discorso dell' origine e progressi del canto ecclesiastico*, qui fut mis comme préface à la tête du livre de *Coferati*, intitulé : *Il cantore addottrinato, o regole del canto corale*, publié à Florence, en 1682 (Voy. MAT. COFERATI). Le discours de Cionacci a été imprimé séparément à Bologne, en 1685.

CIPOLLA (ANTOINE); sous ce nom, le *Giornale Enciclopedico* de Naples de 1821 (t. I, p. 129), cite un ouvrage intitulé : *Nuovo metodo di canto*, mais sans indication précise de date, d'éditeur ni de format.

Un autre musicien nommé *Cipolla* (François) est indiqué dans l'*Indice de' Spettacoli teatrali*, de 1785 jusqu'en 1791, comme un compositeur dramatique, né à Naples. Ce musicien était à Londres en 1786, et y publia un recueil de six chansons anglaises avec accompagnement de piano.

CIPRANDI (FERDINANDO), excellent ténor italien, né vers 1738, chantait au théâtre de Londres, en 1764, et montrait tant d'habileté qu'on doutait qu'il pût jamais être égalé. Burney le retrouva à Milan, en 1770, et conserva de lui la même opinion après l'avoir entendu de nouveau. Il vivait encore en 1790.

CIRILLO (BERNARDIN), né à Aquila, dans l'Abruzze, vers 1500, fut secrétaire de la Chambre royale à Naples. Il passa ensuite à Rome, et y devint protonotaire et secrétaire apostolique, archi-prêtre de la *Santa-Casa* de Lorette, chanoine de Sainte-Marie-Majeure, et enfin, sous Paul IV, commandeur de l'hôpital du St.-Esprit in *Saxia*. Il mourut à soixante-quinze ans, le 13 juillet 1575. Selon Possevin (Appar. Sac., p. 225, t. I), il a écrit en italien une épître à Ugolin Gualter *Sur la décadence de la musique d'église*.

CIRILLO (FRANÇOIS), compositeur dramatique qui vivait à Naples vers le milieu du 17° siècle, s'est fait connaître par deux opéras représentés dans cette ville : 1° *Orontea*, *Regina d'Egitto*, 1654; 2° *Il Ratto di Elena*, 1655.

CIRILLO (DOMINIQUE), professeur d'histoire naturelle et de médecine théorique, naquit à Grugno, petite ville du royaume de Naples, en 1734. Il jouissait d'une haute réputation de savoir et d'un bonheur tranquille, quand la révolution de Naples, à laquelle il prit part en 1799, d'abord comme représentant du peuple, ensuite comme président de la Commission légis-

lative, le conduisit à l'échafaud, au mépris d'une capitulation dans laquelle il avait été compris au moment de la réaction. Au nombre des ouvrages de ce savant est une lettre qu'il écrivit au docteur William Watson sur la Tarantule, et dont la traduction anglaise a été publiée en 1770, dans les Transactions philosophiques (p. 233 à 238), sous ce titre : *Some account of the manna tree and of the Tarantula*, a letter to D. William Watson. Cirillo se prononce dans cette lettre contre la réalité des effets de la piqûre de la tarantule, et de la guérison du mal par la musique.

CIRRI (JEAN-BAPTISTE), violoncelliste, né à Forli, vers 1740, a demeuré longtemps en Angleterre. Son premier œuvre, qui consistait en quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, a paru à Florence, en 1763. Il fut suivi de seize autres œuvres, composés également de quatuors, qui ont été publiés à Florence, à Paris et à Londres. Son œuvre dix-huitième, composé de six trios pour violon, alto et violoncelle, a paru à Venise, en 1791.

CIRUELO (PIERRE), né dans le 15e siècle, à Daroca, dans l'Aragon, fut d'abord professeur de théologie et de philosophie à l'université d'Alcala, et ensuite chanoine à la cathédrale de Salamanque. Il mourut en cette ville vers 1580, âgé d'environ cent ans. On a de lui : *Cursus quatuor mathematicarum artium liberalium*, Alcala de Henarès, 1516, in-fol. La musique est l'une des sciences mathématiques dont il est traité dans cet ouvrage.

CLAEPIUS (GUILLAUME-HERMANN), directeur des chœurs, chanteur et acteur au théâtre de Magdebourg, né à Cœthen, le 20 août 1801, a écrit la musique de quelques mélodrames.

CLAGGET (CHARLES), compositeur et acousticien, est né à Londres vers 1755. Doué d'une imagination inventive, il employa presque toute sa vie et dissipa une fortune assez considérable à la recherche de nouveaux instrumens de musique, ou à essayer de perfectionner ceux qui étaient déjà connus. Dès 1789 il avait réuni la collection des instrumens qu'il avait inventés ou modifiés, au nombre de treize pièces, sous le nom de *Musée national*. Le public était admis à voir cette collection chez lui depuis midi jusqu'à 4 heures. De temps en temps il faisait aussi entendre ces instrumens dans des salles de concert : des exhibitions de ce genre eurent lieu à Hannover-Square jusqu'en 1791. Les pièces contenues dans le Musée de Clagget étaient : 1° *Le Teliochorde*, instrument à clavier qui était accordé sans aucune considération de tempérament et sur lequel les différences enharmoniques de *ut* dièse à *ré* bémol, de *ré* dièse à *mi* bémol, etc., se faisaient sentir au moyen d'une pédale; 2° Un *cor double*, où les deux tons de *ré* et de *mi* bémol étaient accolés sur le même instrument de manière à donner en sons ouverts tous les demi-tons de la gamme chromatique, par une clef qui mettait en communication l'embouchure avec l'un ou l'autre cor à volonté. Mortellari a exécuté un solo dans un concert sur cet instrument devenu inutile depuis l'invention du cor à pistons; 3° Un clavecin dont le clavier avait toutes ses touches sur le même plan; fausse idée qui avait pour objet de faciliter l'exécution, et qui la rendait en effet plus difficile; 4° Un orgue métallique, composé de fourches d'acier mises en vibration par le frottement ; 5° Un petit appareil à accorder, composé de trois diapasons divisés en demi tons et tons et dont les intonations variaient au moyen de pièces mobiles qu'on vissait ou dévissait à volonté. C'est par le même procédé que M. Matrot a fait postérieurement son *diapason comparatif*. Les autres objets inventés par Clagget consistaient en accessoires pour divers instrumens d'assez peu d'importance. Ce musicien s'est fait aussi connaître comme compositeur par divers ouvrages, parmi lesquels on remarque : 1° Six duos pour deux violons, Londres, Preston ; 2° Six duos pour violon et violon-

celle, op. 5, *ibid.*; 3° Six duos pour deux flûtes, *ibid*.

CLAIRVAL (JEAN-BAPTISTE [1]), acteur célèbre de l'Opéra-Comique et de la Comédie Italienne, est né à Étampes le 27 avril 1737, et non à Paris, vers 1740, comme il est dit dans la *Biographie universelle et portative des Contemporains*. Fils d'un perruquier, il exerça d'abord l'état de son père; mais son goût et ses heureuses dispositions pour le théâtre lui firent abandonner cette profession. Il n'était âgé que de vingt ans lorsqu'il débuta à l'Opéra-Comique de la foire Saint-Laurent, en 1758. Clairval n'était pas musicien, mais il possédait une voix agréable, un instinct naturel et un accent expressif. D'ailleurs, son intelligence de la scène était parfaite, sa figure, belle et régulière, sa physionomie, noble, et sa tournure, distinguée. Tant d'avantages lui procurèrent autant de succès à la scène que de bonnes fortunes dans le monde. Le premier rôle qui le fit connaître fut celui de *Dorval* dans le petit opéra *On ne s'avise jamais de tout*. Dans les divers personnages qu'il y représentait, il montra une flexibilité de talent qui fit sa réputation. A l'époque de la suppression de l'Opéra-Comique en 1762, Clairval passa à la Comédie Italienne, et devint un des plus fermes appuis de ce théâtre. Il y jouait avec un succès égal la comédie, le drame et l'opéra-comique. Presque tous les rôles de ténor, qu'on appelait alors des *rôles d'amoureux*, furent créés par lui dans les opéras de Duni, de Philidor, de Monsigny, et de Grétry; il se distingua surtout par celui de *Montauciel*, dans le *Déserteur*, par celui de *Pierrot*, dans *Le Tableau parlant*, dans *Le Magnifique*, *l'Amant jaloux*, le marquis des *Événemens imprévus*, et *Blondel* de *Richard Cœur-de-Lion*. Il était déjà âgé lorsqu'il joua avec une légèreté remarquable et un succès éclatant le rôle du *Convalescent de qualité*, dans la comédie de Fabre d'Églantine. Ce rôle fut en quelque sorte un adieu qu'il dit au public. Depuis plusieurs années, sa voix était devenue sourde et nazillarde, et cette altération de son organe vocal lui rendait pénible l'exécution des rôles d'opéra. Il sentait le besoin de la retraite, et il quitta en effet le théâtre au mois de juin 1792, après trente-trois années de travaux actifs. Il ne jouit que peu de temps du repos qu'il avait acquis, car il mourut au commencement de 1795. La bonne grâce et les talens de cet acteur lui ont fait donner le nom de *Molé de la Comédie Italienne*; cependant les journaux contemporains lui ont quelquefois reproché de mettre de l'affectation dans certaines parties de ses rôles. Un auteur d'opéras-comiques, irrité de ce que Clairval avait refusé de jouer dans une de ses pièces, fit contre lui ces deux vers satiriques :

Cet acteur minaudier, et ce chanteur sans voix,
Écorche les acteurs qu'il rasait autrefois.

[1] Dans les registres de l'Opéra-Comique on trouve *René-André* pour les prénoms de Clairval; ceux de Jean-Baptiste sont portés dans son acte de décès.

CLAMER (ANDRÉ-CHRISTOPHE), chanteur à l'église cathédrale de Salzbourg, en 1682, a fait imprimer un ouvrage intitulé : *Mensa harmonica*, Salzbourg, 1683, in-4°. J'ignore quelle est la nature de cet ouvrage.

CLAPHAM (JONATHAN), recteur à Wramplingham, dans le comté de Norfolk, vivait vers le milieu du 17e siècle. Il a écrit une apologie de l'usage de chanter les psaumes, sous ce titre : *A short and full vindication of that sweet and comfortable ordinance of singing of Psalmes*, Londres, 1656.

CLAPISSON. *Voyez* le supplément.

CLARCHIES (LOUIS-JULIEN), plus connu sous le nom de *Julien*, né à Curaçao, le 22 décembre 1769, fut élève de Capron pour le violon, et de Cambini pour la composition. Il a écrit un air varié pour le violon, trois œuvres de duos pour le même instrument, un œuvre de duos pour la clarinette, un air varié pour

l'alto, des romances, et quinze recueils de contredanses, tous gravés à Paris. Ce fut lui qui, le premier, donna de l'élégance et de la grâce aux contredanses, qu'il exécutait supérieurement sur le violon. Il est mort à Paris en 1814.

CLARENTINI (MICHEL), né à Vérone, dans la seconde moitié du 16e siècle, a publié à Venise, en 1611, un livre de motets à deux et trois voix.

CLARER (THÉODORE), naquit en 1764 à Dorbern, cercle de l'Iller. Il commença ses études au couvent d'Ottobeuern, et les termina à Augsbourg. Étant doué d'une fort belle voix, il se livra à l'étude du chant et y fit de grands progrès. P. François Schnetzer, chanoine d'Ottobeuern, et Benoît Kraus, ancien maître de chapelle à Venise, lui donnèrent des leçons de composition. En 1785 il fut nommé directeur de la musique d'Ottobeuern, et après l'extinction de cet ordre, il obtint une place de pasteur. Il a beaucoup composé pour l'église; Michel Haydn estimait son savoir et en faisait souvent l'éloge.

CLARI (JEAN-CHARLES MARIE), maître de chapelle de Pistoie, naquit à Pise, en 1669. On le considère avec raison comme le meilleur élève de Jean-Paul Colonna, maître de chapelle de l'église de Saint-Pétronne, à Bologne. En 1695, il composa pour le théâtre de cette ville l'opéra intitulé *Il Savio delirante*, qui fut fort applaudi. Mais ce qui assure surtout une gloire immortelle à ce compositeur, c'est la collection de duos et de trios pour le chant, avec la basse continue, qu'il a publiée en 1720. Cette œuvre, où l'on trouve une invention soutenue, un goût pur et une science profonde, forme, avec les compositions du même genre de l'abbé Stefani, une époque importante dans l'histoire de l'art, car on y voit succéder aux réponses réelles du genre fugué ancien, les réponses tonales, et la modulation à la moderne, qui en est le résultat. Le style des épisodes, qu'on nomme vulgairement en France *les divertissemens de la fugue* y sont admirables, et c'est la meilleure étude qu'on puisse conseiller aux élèves. Mirecki, compositeur polonais, en a donné une édition, avec un accompagnement de piano, Paris, Carli, 1823. On trouve à la Bibliothèque royale de Copenhague un *Stabat* à quatre voix avec orchestre, en manuscrit, de la composition de Clari. Ses autres compositions pour l'église sont : 1° *Dextera Domine*, à quatre voix, 2° *Benedictus* à deux chœurs; 3° *Ave Maris Stella*, à quatre voix et orchestre; 4° *Domine*, à quatre voix et orchestre. On ignore l'époque où ce compositeur justement célèbre a cessé de vivre.

CLARKE (JÉRÉMIE), musicien anglais, né vers 1668, fit son éducation musicale à la chapelle royale, sous la direction du docteur Blow, qui conçut pour lui tant d'amitié qu'il résigna en sa faveur ses places d'aumônier et de maître des enfans de Saint-Paul. Clarke prit possession de ces places en 1693. Peu de temps après il fut nommé organiste de la cathédrale. Au mois de juillet 1700, il devint surnuméraire de la chapelle du roi, dont il fut élu organiste quatre ans après. Il eût été parfaitement heureux s'il ne se fût épris d'une jeune personne dont il ne put obtenir la main : cette passion malheureuse le porta à se donner la mort au mois de juillet 1707. L'explosion du pistolet qui lui ôta la vie se faisait entendre au moment où son ami Reading, organiste de Saint-Dunstan, entrait chez lui. Les compositions de Clarke sont peu nombreuses; elles consistent principalement en antiennes, qui sont fort estimées en Angleterre. Les plus connues sont : 1° *I will love thee*, qu'on trouve dans le recueil intitulé *Harmonia sacra*; 1° *Bow down thine ear*; 3° *Praise the lord, ô Jerusalem*. Il a publié un recueil de leçons pour le clavecin sous le titre des *Quatre Saisons*, Londres, 1699. On trouve quelques chansons de sa composition dans la collection qui a pour titre : *Pills to purge melancoly*. Il a composé aussi la ballade *The bonny grey eyed*

man, pour la comédie *The found husband* (Le mari passionné) de d'Urfey.

CLARKE (LE DOCTEUR JOHN), connu maintenant sous le nom de *Clarke Whitfield*, est né à Glocester, en 1770. Il commença ses études musicales à Oxford, en 1789, sous la direction du docteur Philippe Hayes. En 1793, il se rendit à Ludlow pour y prendre possession de l'orgue de St.-Sauveur. Dans la même année, il prit ses degrés de bachelier en musique à l'université d'Oxford. Deux ans après il passa en Irlande, et fut nommé organiste de l'église principale de Armagh et ensuite maître des enfans de chœur de l'église du Christ et de la cathédrale de Saint-Patrick à Dublin. Le grade de docteur en musique lui fut aussi conféré à la même époque par le collége de la Trinité à Dublin. En 1798, il retourna en Angleterre où il était appelé comme maître des enfans de chœur des colléges de la Trinité et de Saint-Jean à Cambridge, places qu'il occupa pendant vingt ans. En 1799 il fut admis docteur en musique à l'université de Cambridge, et en 1810, on lui conféra la même dignité à celle d'Oxford. Dix ans plus tard le docteur Clarke a été nommé organiste et maître des enfans de chœur de la cathédrale d'Hereford, où il réside maintenant. Ses compositions vocales sont nombreuses. Les principales sont : 1° Quatre volumes de musique d'église, publiés à Londres, en partition, à diverses époques ; 2° Divers recueils de *glees* (chansons) ; 3° Deux volumes de chants sur des poésies originales de sir Walter Scott et de Lord Byron ; 4° Un oratorio en deux actes ; le premier contenant *le crucifiement*, et le second, *la résurrection*. Le crucifiement a été exécuté avec pompe à la fête musicale (*musical festival*) d'Hereford, en 1822, par un orchestre nombreux dirigé par Cramer, et la résurrection l'a été en 1825, dans une circonstance semblable. Le docteur Clarke est éditeur de plusieurs collections intéressantes, telles que les oratorios de Handel, arrangés pour le piano, en quinze volumes in-fol., *les beautés de Purcell*, en deux volumes ; deux volumes d'antiennes des maîtres les plus célèbres, l'*Artaxerces* de Arne ; et la musique de *Macbeth* par Mathieu Lock.

CLASING (JEAN-HERMANN), né à Hambourg en 1779, fit ses études musicales dans cette ville, sous la direction de Schwenke, et y devint ensuite professeur de musique et pianiste. La composition de deux oratorios, *La fille de Jephté*, et *Belsazar*, l'a fait connaître avantageusement. Il a publié aussi quelques pièces pour le piano, et a arrangé les oratorios de Handel pour cet instrument. Clasing est mort à Hambourg le 7 février 1829, à l'âge de cinquante ans, après avoir passé les dernières années de sa vie dans un état de maladie et de souffrance. Les principaux ouvrages de Clasing sont : 1° *Pater Noster*, en allemand, à quatre voix, sans accompagnement, gravé comme supplément de la Gazette musicale de Leipsick (ann. 24, n° 4) ; 2° *Belsazar*, oratorio en trois parties pour quatre voix, chœur et orchestre, gravé en partition réduite pour le piano ; en 1825 ; 3° *La louange du Très Haut* (en allemand), pour contralto et basse, avec orgue ou piano obligé (supplément de la gazette musicale de Leipsick, n° 5, 28e ann.) ; 4° *La fille de Jephté*, oratorio en trois parties pour trois voix, chœur et orchestre, en manuscrit ; 5° *Micheli et son fils*, opéra, suite des *Deux Journées* de Cherubini ; cet ouvrage fut représenté avec succès à Hambourg, en 1806, et a été gravé en partition réduite ; 6° *Welcher ist der rechte ?* (quel est le vrai ?), opéra-comique représenté en 1811. Parmi les compositions instrumentales de Clasing, on remarque un *trio pour piano, violon et violoncelle*, op. 4, une *fantaisie pour piano et violoncelle*, op. 8, un *rondo pour piano*, op. 9, deux fantaisies pour piano seul, op. 13 et 14, et une *sonate pour piano et violon*, op. 10.

CLAUDE DE CORRÈGE. *V.* MERULO (CLAUDE).

CLAUDIA, joueuse de cythare, dont le nom nous a été transmis par une inscription rapportée par Gruter (*Corpus inscrip.*, t. I, part. 2, p. 654), et que voici :

D. M.
AVXESI
CLAVDIAE. CITHAROEDAE
CONIVGI
OPTIMAE
CORNELIVS. NERITVS
FECIT. ET. SIBI

CLAUDIANUS (MAMMERTUS), prêtre, vécut à Bienne, vers l'an 461 ; il était frère de l'évêque de cette ville. Il a composé beaucoup d'hymnes et de psaumes, qu'il enseignait lui-même aux chanteurs de son église. Sidoine Apollinaire dit que ce fut Claudianus qui introduisit dans l'office les petites litanies qu'on est dans l'usage de chanter trois jours avant la Pentecôte et dans les calamités publiques. On le regarde aussi comme l'auteur de l'hymne de la Passion : *Pange lingua gloriosi prælium*, dont le chant est fort beau : toutefois il est douteux que ce chant remonte à une si haute antiquité. Il ne faut point confondre ce Claudianus Mammertus avec Claude Mamertin, orateur latin du 3e siècle, ni avec un autre Claude Mamertin, à qui l'on doit un panégyrique de l'empereur Julien, prononcé en 362.

CLAUDIN. *V.* SERMISY (CLAUDE).

CLAUDIN LE JEUNE. *V.* LEJEUNE (CLAUDE).

CLAUDIUS (GEORGES-CHARLES), amateur de musique, né le 21 avril 1757 à Zschopau, est mort à Leipsick le 20 novembre 1815. Il a publié plusieurs recueils de sonates, des rondeaux et d'autres pièces pour le piano. Je crois que c'est le même qui a écrit quelques morceaux pour l'église, et un opéra intitulé *Arion*.

CLAUFEN (JEAN-GOTTLOB), organiste à Auerback, vers le milieu du 18e siècle, s'est fait connaître par des trios pour l'orgue, et des préludes pour des *chorals*, à deux claviers et pédale, qui n'ont pas été publiés, mais dont il y a beaucoup de copies en Allemagne.

CLAUS (AUGUSTE), maître de musique du régiment d'infanterie de la garde, à Dresde, a publié des recueils de contre-danses pour le carnaval, à grand orchestre. Il est mort le 6 février 1822.

CLAVEAU (JEAN), né à Montauban, en 1761, était flûtiste au théâtre des Troubadours, vers 1792. Il a publié plusieurs œuvres pour le flageolet, parmi lesquels on remarque : 1° Six duos pour deux flageolets, Paris, Imbault, 1792 ; 2° Recueils de jolies valses allemandes pour deux flageolets, livres un, deux et trois, Paris, 1797 ; 3° Nouvelle méthode pour le flageolet, mêlée de théorie et de pratique, Paris, 1798.

CLAVEL (JOSEPH), né à Nantes, en 1800, fut admis au Conservatoire de Paris, pour l'étude du violon, en 1813, dans la classe de Rodolphe Kreutzer. Après avoir achevé ses études musicales, et avoir obtenu le premier prix de violon, au concours de 1818, il a été nommé professeur adjoint pour le même instrument, et depuis 1819 il occupe cette place. Après avoir été pendant plus de dix ans un des premiers violons du Théâtre-Italien, il est entré à l'orchestre de l'Opéra, en 1830. M. Clavel est chef des seconds violons des concerts du Conservatoire. Il s'est fait connaître comme compositeur par trois œuvres de duos pour deux violons, un œuvre de quatuors pour deux violons, alto et basse, trois sonates, plusieurs airs variés et quelques romances. Ces ouvrages ont été gravés à Paris, chez MM. Frey, Richault et Pacini.

CLAVIS (. . .), maître de musique de la cathédrale de l'académie d'Arles, vivait dans la première moitié du 18e siècle. Il a composé la musique d'un ouvrage qui avait pour titre : *Fête spirituelle en l'honneur de la reine*, en un acte, chantée à Arles, le 18 septembre 1730.

CLAYTON (THOMAS), musicien anglais, né vers 1665, fit partie de l'orchestre de

la chapelle royale, sous les règnes de Guillaume III et de son successeur. C'était un artiste médiocre, mais avec du charlatanisme, il était parvenu à faire croire à la réalité de son talent. Dans sa jeunesse, il avait voyagé en Italie, et en avait rapporté divers morceaux qui étaient inconnus en Angleterre. Il les parodia sur des paroles anglaises pour en faire une *Arsinoé*, le premier opéra anglais qui ait été représenté. La prévention qu'il y avait en sa faveur, fit que cet ouvrage réussit. Encouragé par ce succès, il mit en musique l'opéra de *Rosamonde*, d'Adisson, et le fit représenter en 1707; mais malgré la bonne volonté de ses admirateurs, la pièce tomba à la troisième représentation.

CLEEMANN (FRÉDÉRIC-JOSEPH-CHRISTOPHE), naquit le 16 septembre 1771, à Criwitz, dans le duché de Mecklenburg-Schwerin (et non à Sternberg, ainsi que le disent Gerber et Lichtenthal). Il fut d'abord candidat et professeur à Ludwigslust, et passa ensuite à Sternberg, où il fut nommé collaborateur du surintendant des écoles, vers 1799. Plus tard il s'est retiré à Parchim, où il cultivait la musique et les lettres comme amateur. Il est mort dans ce lieu le 26 décembre 1825. On a de lui : 1° Odes et chansons pour le clavecin, Ludwigslust, 1797, seize feuilles; 2° *Handbuch der Tonkunst* (Manuel de musique), deux parties, gr. in-8°, Ludwigslust, 1797. Lichtenthal indique la date de *1800*; c'est une erreur.

CLEGG (JEAN), bon violiniste, né en Angleterre, en 1714, n'était âgé que de neuf ans lorsqu'il se fit entendre à Londres, en 1723, dans un concert dont l'annonce indiquait qu'il exécuterait plusieurs morceaux, entre autres, un concerto de Vivaldi. Hawkins dit que son maître fut Dubourg, artiste célèbre de ce temps (*Voyez* DUBOURG); cependant les gazettes de Dublin (1731) disent que Clegg était élève de Bononcini. Après avoir demeuré quelque temps à Dublin, Clegg retourna à Londres, et son talent l'y plaça au-dessus de tous les autres violinistes de son temps, tant par la beauté du son qu'il tirait de l'instrument que par la légèreté de son exécution. En 1742, sa raison se dérangea, et il fut enfermé à l'hôpital de Bedlam. Pendant long-temps, une multitude de curieux se rendit en ce lieu pour l'entendre jouer du violon dans les accès de sa folie.

CLEMANN (BALTHAZAR), n'est connu que par deux traités de musique, qui sont restés en manuscrit. L'un, cité par Matheson (Ehrenpforte, p. 108), est un traité de contrepoint; l'autre, indiqué par Blankenbourg, dans son édition de la théorie des beaux-arts de Sulzer (t. 3, p. 440), est intitulé : *Ex Musica didactica temperirtes Monochördon*. Il paraît que Clemann a vécu vers 1680.

CLÉMENT (JACQUES), appelé par ses contemporains *Clemens non papa*, fut l'un des plus célèbres compositeurs du 16e siècle. Il naquit en Flandre, et fut le premier maître de chapelle de l'empereur Charles V. Guichardin (Description des Pays-Bas) dit qu'il avait cessé de vivre en 1566. On lui donna le sobriquet de *Clemens non papa*, parce qu'on voulait le distinguer du pape Clément VII dont il fut le contemporain. Ses principaux ouvrages sont : 1° *Missæ cum quatuor vocibus, lib. I-IX*, Louvain, 1558; 2° *Cantionum sacrarum quatuor vocum, lib. I-VII*, 1567, in-4°; 3° *Chansons françaises à quatre parties*, Louvain, 1569; 4° *Missa defunctorum*, Louvain, 1580, in-fol. max. On trouve aussi quelques morceaux de sa composition dans le *premier livre des chansons à quatre parties*, publié à Louvain en 1558, et dans les *Motetti del labirinto*, Venise, 1554, in-4°. En 1588, Antoine Barré a publié à Milan un recueil de motets qui a pour titre : *Liber primus musarum cum quatuor vocibus, seu sacræ cantiones, quas vulgo motteta appellant*. Clément est au nombre des auteurs dont les compositions forment cette collection. Le style de Clé-

ment est clair, son harmonie pure, simple et naturelle, et l'opinion publique, qui place ce compositeur au rang des plus habiles du 16e siècle, est justifiée par le mérite de ses ouvrages.

CLÉMENT (L'ABBÉ), né en Provence, en 1697, fut chanoine de Saint-Louis du Louvre. Il est connu par des poésies fugitives, et particulièrement par une *Ode sur les progrès de la musique sous le règne de Louis-le-Grand*, pièce qui a remporté le prix de l'Académie française, en 1735, et qui a été imprimée à Paris, en 1736, in-12.

CLÉMENT (CHARLES-FRANÇOIS), neveu du précédent, né en Provence, vers 1720, fut professeur de clavecin à Paris, où il a publié : 1° *Essai sur l'accompagnement du clavecin*, 1758, in-4° obl.; 2° *Essai sur la basse fondamentale, pour servir de supplément à l'Essai sur l'accompagnement du clavecin, et d'introduction à la Composition pratique*, Paris, 1762, in-4° oblong. La deuxième édition de ces ouvrages a paru sous ce titre : *Essai sur l'accompagnement du clavecin par les principes de la composition pratique et de la basse fondamentale*, Paris, in-fol. obl. gravé, sans date. Casanova dit, dans ses mémoires, qu'il a connu Clément à Paris : il donnait alors des leçons de musique à Silvia, actrice du Théâtre-Italien, dont il était amoureux et qu'il devait épouser : mais ce mariage fut ensuite rompu. Il a donné au Théâtre-Italien, *La Pipée*, en deux actes (1756), qu'il a parodiée sur la musique du *Paratoio*, opéra de Jomelli, et à l'Opéra-Comique, dans la même année, *La Bohémienne*, en deux actes. On connaît aussi de lui deux cantatilles intitulées *Le Départ des guerriers* et *Le Retour des guerriers* ; un livre de pièces de clavecin avec accompagnement de violon ; enfin, un journal de clavecin, dont il a paru sept cahiers.

CLÉMENT (JEAN-GEORGES), appelé *Clementi* par Gerber, maître de chapelle à l'église cathédrale de Saint-Jean, à Breslau, est né dans cette ville vers 1710. M. Hoffmann, qui a consacré à cet artiste un article dans sa biographie des musiciens de la Silésie, n'a pu découvrir aucune particularité sur sa vie, si ce n'est qu'il fit le 5 novembre 1785 le jubilé de sa place de maître de chapelle de Saint-Jean, qu'il occupait depuis cinquante ans. Clément fut aussi directeur du chœur de l'église de Sainte-Croix, notaire apostolique, et chevalier de l'Éperon d'or. Il a beaucoup écrit pour l'église, mais nonobstant sa fécondité, il était dépourvu d'imagination et de toute connaissance de l'art d'écrire. Ses idées sont mesquines, son style est lâche et vide, et ses ouvrages sont remplis de fautes grossières. Parmi ses compositions, on cite : 1° Messe de *requiem* composée pour les obsèques de l'empereur Charles VI ; 2° Diverses pièces de musique avec orchestre pour le roi de Prusse Frédéric II, pour l'inauguration de l'église catholique de Sainte-Edwige, à Berlin, et pour l'inauguration de la statue de St.-Jean ; 3° Lamentations pour les mercredi, jeudi et vendredi saints ; 4° Douze messes, dans les diverses églises catholiques de Breslau ; 5° Deux messes de morts ; 6° Cinq introïts ; 7° Vingt-sept offertoires ; 8° Dix-huit graduels ; 9° Trois vêpres complètes ; 10° Huit airs d'église ; 11° Trois *Te Deum* ; 12° Quatre stations ; 13° Neuf hymnes ; 14° Trois *Nocturni figurales* ; 15° Deux *Salve Regina* ; 16° Six *Ave Regina* ; 17° Sept litanies ; 18° *Responsorium in lotione pedum* ; 19° Un *Credo* ; 20° *Alleluja et versus in sabato sancto*. Tous ces ouvrages sont restés en manuscrit. Clément a eu deux fils ; après sa mort, l'un d'eux s'est fixé à Vienne, où il s'est fait professeur de musique ; l'autre, qui avait quelque talent sur le violon, demeura plusieurs années à Breslau. Celui-là était né dans cette ville en 1754. Sous le nom de *Clementi* il fut admis d'abord dans la chapelle de Stuttgard comme premier violon (en 1790), puis se rendit à Cassel (en 1792), et enfin fut nommé maître de chapelle du

duc de Wurtemberg à Carlsruhe. On ignore l'époque de sa mort.

CLÉMENT (FRANÇOIS), violiniste distingué, particulièrement dans sa jeunesse, est né à Vienne le 19 novembre 1784. Son père était écuyer tranchant chez le comte de Harsch, qui avait une assez bonne musique composée de ses domestiques. Ce seigneur ayant remarqué dans le jeune Clément des dispositions extraordinaires pour la musique, à l'âge de quatre ans, lui fit donner des leçons par son père, qui jouait assez bien de cet instrument. Lorsqu'il eut atteint sa septième année, il passa sous la direction de Kurzweil, maître de concert du prince Grapulwich, et fit des progrès si rapides, qu'après avoir reçu pendant une année des conseils de cet artiste, il put se faire entendre sur son petit violon dans un concert au Théâtre Impérial. Lorsqu'il eut atteint l'âge de douze ans, son père entreprit avec lui un voyage qui dura quatre ans. Après avoir parcouru une partie de l'Allemagne, ils se rendirent en Angleterre où ils rencontrèrent Hummel. Clément y reçut des leçons de Jarnowich. Il se fit entendre à Londres dans les concerts de Drury-Lane, de Covent-Garden et de Hannover-Square. Le roi (Georges III) le fit venir à Windsor, et parut frappé d'étonnement lorsqu'il entendit cet enfant. A Oxford, Clément joua un concerto de sa composition à la solennité musicale où Haydn fut fait docteur en musique. A Amsterdam il obtint le plus brillant succès à la société de *Felix Meritis*; il en fut de même à Prague, où il était allé à l'occasion du couronnement de l'empereur. De retour à Vienne, il reprit le cours de ses études; mais, ainsi qu'il arrive à tous ceux dont les talens précoces sont trop tôt livrés au public, Clément parut s'arrêter dans ses progrès dès qu'il ne fut plus soutenu par les applaudissemens. Admis en qualité de violon solo à l'orchestre de la cour, il fut aussi adjoint au maître de chapelle Süssmayer pour la direction des concerts. En 1802 il entra comme chef d'orchestre au nouveau théâtre de Vienne, et il y resta jusqu'en 1811. A cette époque, ayant formé le projet de visiter la Russie avec un noble polonais, il fit une excursion jusqu'à Riga; mais par des circonstances qui ne sont pas exactement connues, il fut considéré comme espion par le gouverneur de cette ville, et envoyé sous escorte à Pétersbourg. Cependant, après avoir été gardé à vue pendant un mois dans la capitale de la Russie, son innocence fut reconnue, et on le ramena aux frontières de l'Autriche. De là, il se mit en route pour Vienne, donnant des concerts à Lemberg, à Pesth, et dans plusieurs autres villes. Pendant son absence, sa place du théâtre avait été donnée à son collègue Casimir Blumenthal; cette circonstance l'obligea d'accepter une autre position à l'orchestre de Prague qui était alors sous la direction de Charles-Marie de Weber. Pendant son séjour en Bohême, il fit quelques voyages pour donner des concerts à Dresde, à Carlsbad, et dans d'autres villes. En 1818, il fut rappelé au théâtre de Vienne; mais en 1821, il quitta de nouveau sa place pour voyager avec Mme Catalani et diriger ses concerts à Munich, Francfort, Stuttgard, Augsbourg, Nuremberg, Ratisbonne, Bamberg, Carlsruhe, etc. Il eut occasion de faire preuve dans ces voyages d'une rare habileté dans l'art de diriger des orchestres. Sa mémoire était prodigieuse, et quelques répétitions suffisaient pour lui faire savoir toute une partition avec ses moindres détails d'instrumentation. Son ouïe était délicate, et il saisissait à l'instant la moindre faute faite par un instrumentiste ou par un chanteur. Comme violiniste, les biographes allemands assurent qu'il était né pour être un autre Paganini, mais que sa paresse et son indifférence l'ont empêché de développer les dons heureux qu'il avait reçus de la nature. Il paraît que sa situation actuelle n'est point heureuse, et qu'il est tombé dans un découragement absolu. Il a composé et

publié environ vingt-cinq concertinos pour le violon, un trio, un quatuor, douze études, trois ouvertures à grand orchestre, six concertos, beaucoup d'airs variés, une polonaise, un rondeau, un concerto pour le piano, le petit opéra *Le Trompeur trompé*, et la musique d'un mélodrame intitulé *Les deux coups de sabre*. On assure que toute cette musique est remarquable par la richesse et l'abondance des idées.

CLEMENTI (MUZIO), célèbre pianiste et compositeur, est né à Rome en 1752. Son père, qui était orfèvre, aimait beaucoup la musique, et fut charmé de trouver dans le jeune Muzio des dispositions remarquables pour cet art. Il n'épargna rien pour le lui faire étudier avec succès, et son premier soin fut de le placer sous la direction de Buroni, son parent, qui était maître de chapelle dans une des églises de Rome. Dès l'âge de six ans, Clementi commença à solfier, et à sept, il fut confié à un organiste nommé Cordicelli, qui lui enseigna à jouer du clavecin et les principes de l'accompagnement. A l'âge de neuf ans, Clementi se présenta à un concours pour une place d'organiste, et l'obtint après avoir rempli d'une manière satisfaisante les conditions du concours, qui consistaient à accompagner une basse figurée, tirée des œuvres de Corelli, en la transposant dans différens tons. Il passa alors sous la direction de Santarelli, excellent maître de chant, et deux ans après, il entra dans l'école de Carpini, qui était considéré comme un des meilleurs contrapuntistes qu'il y eût alors à Rome. Il poursuivit le cours de ses études jusqu'à l'âge de quatorze ans. A cette époque, un Anglais, nommé Beckford, qui voyageait en Italie, eut occasion de l'entendre, et fut si émerveillé de son talent sur le clavecin, qu'il pressa le père du jeune artiste de le lui confier pour l'emmener en Angleterre, promettant de veiller à sa fortune. Les propositions de M. Beckford ayant été acceptées, Clementi fut conduit dans l'habitation de ce gentilhomme, qui était située dans le Dorsetshire. Là, à l'aide d'une bonne bibliothèque, et des conversations de la famille, il acquit promptement la connaissance de la langue anglaise, et fit plusieurs autres études, sans négliger celle du clavecin qu'il cultiva assidument. Les ouvrages de Handel, de Bach, de Scarlatti et de Paradies devinrent les objets de ses méditations, et perfectionnèrent son goût en même temps que son doigté. A dix-huit ans il avait non seulement surpassé tous ses contemporains dans l'art de toucher le piano, mais il avait composé son œuvre deuxième, qui devint le type de toutes les sonates pour cet instrument. Cet ouvrage ne fut publié que trois ans après avoir été écrit. Tous les artistes en parlèrent avec admiration, et parmi eux, Charles Emmanuel Bach, juge si compétent, en fit les plus grands éloges.

La renommée que cette publication acquit à Clementi l'obligea à sortir de sa retraite du Dorsetshire pour aller habiter à Londres. Il y reçut aussitôt un engagement pour tenir le piano à l'Opéra, ce qui contribua à perfectionner son goût, par les occasions fréquentes qu'il eut d'entendre les meilleurs chanteurs italiens de cette époque. Son style s'aggrandit, son exécution acquit plus de fini, et l'invention qui brillait dans ses ouvrages ne tarda point à porter son nom sur le continent. Vers 1780, il se détermina à visiter Paris, d'après les conseils de Pacchiarotti. Il y fut entendu avec enthousiasme, et la reine, devant qui il eut l'honneur de jouer, lui témoigna hautement sa satisfaction. Frappé du contraste de l'impétueuse admiration française avec la froide approbation des anglais, Clementi a dit souvent depuis lors qu'il ne croyait plus être le même homme. Pendant son séjour à Paris, il composa ses œuvres 5[e] et 6[e], et publia une nouvelle édition de son œuvre 1[er], auquel il ajouta une fugue.

Au commencement de 1781, il partit pour Vienne et prit sa route par Strasbourg,



où il fut présenté au prince des Deux-Ponts (feu roi de Bavière), qui le traita avec la plus haute distinction. Il s'arrêta aussi à Munich, où il fut également bien accueilli par l'électeur. Arrivé à Vienne, il s'y lia avec Haydn, Mozart, et tous les musiciens célèbres de cette capitale. L'empereur Joseph II, qui aimait beaucoup la musique, prit souvent plaisir à l'écouter pendant plusieurs heures, et quelquefois ce monarque passa des soirées entières avec Mozart et Clementi, qui se succédaient au piano. Clementi écrivit à Vienne son œuvre 7e, composé de trois sonates, qui fut publié par Artaria, l'œuvre 8e, gravé à Lyon, et six sonates (œuvres 9e et 10e), qui furent aussi mises au jour par Artaria. A son retour en Angleterre, il fit paraître sa fameuse *Toccate* avec une sonate (œuvre 11e) qu'on avait publiée en France, sans sa participation, sur une copie remplie de fautes. Dans l'automne de 1783, Jean-Baptiste Cramer, alors âgé de quinze ans, devint l'élève de Clementi, après avoir reçu des leçons de Schroeter et de F. Abel.

L'année suivante, Clementi fit un nouveau voyage en France, d'où il revint au commencement de 1785. Depuis cette époque jusqu'en 1802, il ne quitta plus l'Angleterre, et se livra à l'enseignement. Quoiqu'il eût fixé le prix de ses leçons à une guinée, ses élèves étaient si nombreux, qu'il lui était difficile de conserver quelque liberté pour composer. Ce fut dans cet intervalle qu'il écrivit tous ses ouvrages, depuis l'œuvre 15e jusqu'au 40e, et son excellente *Introduction à l'art de jouer du piano*. Vers l'année 1800, la banqueroute de la maison Longman et Broderip lui fit perdre une somme considérable; plusieurs négocians du premier ordre l'engagèrent à se livrer au commerce pour réparer cet échec : il goûta ce conseil et forma une association pour la fabrication des pianos et le commerce de musique. Le désir qu'il avait de donner aux instrumens qu'il faisait fabriquer toute la perfection désirable, lui fit abandonner l'enseignement pour se livrer à des études mécaniques et à une surveillance active. Le succès couronna son entreprise, et sa maison devint une des premières de Londres, pour le genre de commerce qu'il avait entrepris.

Parmi les bons élèves que Clementi a formés, on distingue surtout Jean Field, l'un des plus habiles pianistes de son temps. Ce fut avec cet élève favori que dans l'automne de 1802, il vint à Paris pour la troisième fois. Il y fut reçu avec la plus vive admiration, et Field y excita l'étonnement par la manière dont il jouait les fugues de Bach. Les deux artistes prirent, en 1803, la route de Vienne : Clementi avait formé le dessein de confier Field aux soins d'Albrechtsberger, pour qu'il lui enseignât le contrepoint. Field paraissait y consentir avec plaisir, mais au moment où son maître se préparait à partir pour la Russie, il le supplia les larmes aux yeux de lui permettre de l'accompagner : Clementi ne put résister à ses prières, et tous deux partirent pour Pétersbourg. Là, un jeune pianiste, nommé Zeuner, s'attacha à Clementi, et le suivit à Berlin et ensuite à Dresde. On lui présenta dans cette ville un jeune homme de la plus grande espérance, nommé Klengel, dont il fit son élève et avec qui il retourna à Vienne, en 1804. M. Klengel est devenu depuis lors un des premiers organistes de l'Allemagne. Ce fut alors que M. Kalkbrenner se lia avec Clementi, et qu'il en reçut des conseils qui ont porté son talent au plus haut point de perfection. Pendant l'été suivant, Clementi et son élève Klengel firent une tournée en Suisse. Le maître retourna ensuite à Berlin, où il épousa sa première femme. Il partit avec elle pour l'Italie, dans l'automne de la même année, et alla jusqu'à Rome et à Naples. De retour à Berlin, il eut le malheur de perdre sa compagne. Le chagrin qu'il en conçut le fit partir brusquement pour Pétersbourg; mais ne trouvant de soulagement que dans les distractions inséparables des voyages,

il resta peu dans cette ville, et retourna à Vienne. Ayant appris, peu de temps après, la mort de son frère, il se rendit à Rome pour des affaires de famille. La guerre qui désolait alors l'Europe l'obligea de séjourner à Milan et dans plusieurs autres villes d'Italie; mais ayant saisi une occasion favorable, il retourna en Angleterre, où il arriva dans l'été de 1810, après une absence de huit ans. L'année suivante il se remaria, et une compagne aimable le consola de la perte de sa première femme.

Il n'avait composé qu'une seule sonate (œuvre 41e) pendant les huit années qu'avaient duré ses voyages, ayant été absorbé par la composition de ses symphonies, et la préparation de sa collection précieuse de pièces d'orgues et de clavecin, choisies dans les œuvres des plus grands compositeurs. La société philharmonique ayant été instituée, Clementi y fit entendre deux symphonies, qu'on a exécutées plusieurs fois, et qui ont été fort applaudies. Il en a donné de nouvelles dans les concerts du mois de mars 1824, à la société philharmonique et au théâtre du roi.

Les œuvres de Clementi consistent en *cent et six sonates* divisées en trente-quatre œuvres, dont quarante-six avec accompagnement de violon ou de flûte et de violoncelle; un duo pour deux pianos; quatre duos à quatre mains; une chasse; une toccate célèbre; une œuvre de pièces caractéristiques, dans le style de plusieurs grands maîtres; trois caprices; une fantaisie sur l'air : *Au clair de la lune;* vingt-quatre walses; douze montferrines; une introduction à l'art de jouer du piano (*Gradus ad Parnassum*), divisée en deux parties, ouvrage qui a eu douze éditions en Angleterre, et qui a été réimprimé plusieurs fois en Allemagne et en France; plusieurs symphonies et ouvertures à grand orchestre; enfin il a été l'éditeur de cette belle collection de pièces rares des plus grands maîtres, publiées à Londres, en trois vol. in-fol. obl. Le style des compositions de Clementi est léger, brillant, plein d'élégance, et ses sonates resteront long-temps classiques; mais on ne peut nier qu'il n'y ait de la sécheresse dans son chant, et qu'il ne manque de passion. Sauf quelques légères incorrections, ses ouvrages sont généralement bien écrits. Comme pianiste, les éloges qu'on lui donne sont sans restrictions, et les plus grands artistes s'accordent à le proclamer le chef de la meilleure école de mécanisme et de doigté. C'est lui qui a fixé invariablement les principes de ce doigté et de ce mécanisme d'exécution. Plusieurs éditions complètes de ses œuvres ont été publiées à Leipsick et à Bonn.

Clementi jouissait en Angleterre de la plus haute considération, et les artistes les plus distingués lui témoignaient du respect. Possesseur de richesses considérables, il avait abandonné, dans les dernières années de sa vie, la direction de sa maison de commerce et de sa fabrique de pianos aux soins de son associé, M. Collard. Retiré dans une belle propriété à la campagne, il y vivait dans le repos et venait rarement à Londres. Dans une de ses visites en cette ville, Cramer, Moscheles et beaucoup d'autres artistes célèbres offrirent un banquet au patriarche du piano. Vers la fin de la séance, ils obtinrent de lui qu'il se ferait entendre. Il improvisa; et la jeunesse de ses idées, et la perfection de son jeu dans cette soirée mémorable, excitèrent autant d'étonnement que d'admiration parmi son auditoire. Ce dernier effort d'un grand talent fut, selon l'expression poétique, *le chant du cygne.* Bientôt après, Clementi cessa de vivre, et l'art le perdit le 10 mars 1832, à l'âge de quatre-vingts ans.

CLEMENTIUS (Chrétien), musicien qui paraît avoir vécu dans le 16e siècle, et dont Mattheson cite (*Ehrenpforte*, p. 106) un ouvrage théorique sous ce titre : *Christ. Clementii et Orl. Lassi principia de contextu et constructione cantilenarum*, lequel est manuscrit. Hausmann, bourgmestre à Schafstædt, près de Halle, possédait aussi, vers 1790,

deux traités manuscrits du même auteur, dont l'un était intitulé : *Præcepta theorica*, et l'autre *Præcepta practica*.

CLEONIDES. *Voy.* EUCLIDE.

CLERAMBAULT (LOUIS-NICOLAS), est né à Paris, le 19 décembre 1676, d'une famille qui avait toujours été au service des rois de France, depuis Louis XI. Il reçut des leçons d'orgue et de contrepoint de Raison, organiste de l'abbaye de Ste.-Geneviève et des Jacobins de la rue St.-Jacques. Il succéda à son maître dans cette dernière place, et fut ensuite organiste de l'église Saint-Louis, de la paroisse de St.-Sulpice et de la maison royale de Saint-Cyr. Louis XIV, ayant entendu une de ses cantates, en fut si content, qu'il lui ordonna d'en composer plusieurs pour le service de sa chambre (ce sont celles du troisième livre), et le nomma surintendant de la musique particulière de Madame de Maintenon. C'est par ce genre de composition que Clerambault s'est illustré : il en a publié cinq livres parmi lesquels on trouve celle d'*Orphée*, qui a eu beaucoup de vogue. Le premier ouvrage de cet artiste consiste en deux livres de pièces de clavecin, gravées en 1707. Il a composé un office complet à l'usage de l'abbaye de Saint-Cyr, et un *Livre d'orgue contenant deux suites du premier et du second ton*, qui fut gravé à Paris, en 1710, in-4° obl. Enfin il a fait représenter à l'Opéra *Le Soleil vainqueur des nuages*, en 1721. On connaît aussi de lui *Le Départ du roi*, idylle exécutée à la cour, en 1745. Clerambault est mort à Paris, le 26 octobre 1749.

CLERAMBAULT (CÆSAR-FRANÇOIS-NICOLAS), fils du précédent, fut organiste de Saint-Sulpice, et occupa cette place jusqu'à sa mort, arrivée le 29 octobre 1760. Il a fait graver un livre de pièces de clavecin, Paris, sans date, in-folio oblong, et un livre de pièces d'orgue. Un autre fils de Louis-Nicolas Clerambault, nommé *Évrard-Dominique*, a publié plusieurs livres de cantates, et des trios pour le violon.

CLEREAU (PIERRE), musicien français au 16ᵉ siècle, a publié : *Chansons spirituelles à quatre parties*, Paris, Nicolas Du Chemin, 15..; 2° *Tricinia*, Paris, 1556, in-12.

CLÈVES (JEAN DE). *Voyez* JEAN DE CLÈVES.

CLEVESAAL (GEORGES), chanteur à Gœttingue, et maître de quartier au collége de cette ville, mort en 1725, a fait imprimer un discours sur la musique, sous ce titre : *Oratio de musicæ voluptate et commode ejus insigni, in supremo electoralis pedagogii Gœttingensis Auditorio IV. non. nov. anni* 1706 *habita, quo die auctoritate electorali cantor et collega rita renunciabatur*, Gœttingue, 1707, in-4°, 19 pages.

CLICQUOT (FRANÇOIS-HENRI), né à Paris, en 1728, fut le plus habile constructeur d'orgues qu'il y ait eu en France dans le dix-huitième siècle. Son talent consistait principalement à donner aux jeux de l'orgue une bonne qualité de son et une harmonie convenable; mais ses instrumens ont le défaut, commun à toutes les orgues françaises, d'être trop chargés de jeux d'anches d'une grande dimension, tels que les bombardes et les trompettes, qui ne produisent qu'un son dur et rauque, et de n'être point assez variés dans les jeux de récit. Ce n'est point dans ce système que sont construites les bonnes orgues d'Allemagne et d'Italie. Le premier ouvrage important de Clicquot fut l'orgue de Saint-Gervais, qu'il acheva en 1760. Cinq ans après, il prit pour associé Pierre Dallery, qui l'emportait sur lui pour le fini et la disposition du mécanisme. C'est à leur réunion qu'on dut les orgues de Notre-Dame, de Saint-Nicolas-des-Champs, de Saint-Méry, de la Sainte-Chapelle, et de la chapelle du roi, à Versailles. Cette association cessa avant que Clicquot entreprit l'orgue de Saint-Sulpice, le plus considérable de ses ouvrages. Cet orgue, qui a cinq claviers à la main, et un clavier de pédale, est un *trente-deux pieds*, com-

posé de soixante-six registres. Clicquot est mort à Paris, en 1791. En 1708, un Clicquot était facteur d'orgues rue Phelippot, à Paris. Il avait construit en 1703 l'orgue de l'église du chapitre de Saint-Quentin. On ignore si c'était le père du fameux Clicquot.

CLIFFORD (JACQUES), né à Oxford, fut d'abord enfant de chœur au collége de la Madeleine, et devint ensuite chapelain à l'église Saint-Paul de Londres. Il est mort en 1700. On lui doit la publication d'une collection d'antiennes et de prières intitulée : *Collection of divine services and anthems usually sung in His Magesty's chapell and in all the cathedral and collegiate choirs of England and Ireland*, Londres, 1664, in-12. On y trouve des détails curieux sur la musique d'église en Angleterre, les noms de soixante-dix compositeurs, et des instructions pour les organistes.

CLIFTON (JEAN-CHARLES), né à Londres, en 1781, a fait ses premières études musicales sous la direction de Bellamy, maître des enfans de chœur de la cathédrale de Saint-Paul, et a reçu ensuite des leçons de Charles Wesley. Son père, qui était négociant, le destinait au commerce, mais ses liaisons avec Cimador, Spagnoletti, et quelques autres musiciens fortifiaient son penchant pour la musique, et lui donnaient un dégoût invincible pour la carrière qu'on voulait lui faire embrasser. Il s'établit d'abord à Bath, comme professeur de musique, et y publia quelques *glees* et chansons qui le firent connaître. En 1802, il alla se fixer à Dublin, où il fit paraître plusieurs compositions pour le piano, et une notice biographique sur le musicien Jean Stevenson, son ami, qui fut insérée dans la *Revue littéraire* de Dublin. En 1815, il composa pour le théâtre de *Crow-Street* un petit opéra intitulé *Edwin*, qui eut quelque succès. Après avoir passé quatorze ans en Irlande, il revint à Londres, en 1816, au moment où il venait d'achever une théorie simplifiée de l'harmonie. Il avait inventé une machine, qu'il appelait *Eidomusicon*, et qui était destinée a être attachée au piano pour écrire les improvisations (*Voyez* ENGRAMELLE, FREKE et UNGER); il avait eu d'abord le dessein de la faire exécuter; mais la dépense énorme que cela devait lui occasionner l'a fait renoncer à cette entreprise. Il est maintenant professeur de piano à Londres d'après la méthode de Logier.

CLINIO (THÉODORE), né à Venise, devint chanoine de Saint-Sauveur, dans cette ville, en 1590, et mourut en 1602. Il a laissé en manuscrit *Falsi bordoni a otto voci*. Le catalogue de la bibliothèque du roi de Portugal indique aussi sous le nom de cet auteur, *Missæ sex vocum, lib.* 1.

CLINTHIUS (DAVID), littérateur allemand qui n'est connu que par une dissertation intitulée : *Disputatio de Echo*, Wittemberg, 1655.

CLONAS, musicien grec, dont parle Plutarque, d'après Héraclide, vivait peu de temps après Terpandre. Il était de Tégée, suivant les Arcadiens; mais les Béotiens le réclamaient comme leur compatriote, et affirmaient qu'il était né à Thèbes. Il fut l'un des premiers qui composèrent des *nomes* ou airs pour la flûte. Ces nomes étaient l'*Apothétos*, le *Schœnion* et le *Trimérès*. L'invention de ce dernier est particulièrement attribuée à Clonas, dans les registres des jeux publics de Sicyone, consultés par Plutarque.

CLOTZ (MATHIAS), luthier célèbre, naquit dans le Tyrol, vers 1640. Ayant été admis dans l'atelier de Jacques Steiner, il devint son meilleur élève. Après la mort de son maître, il établit une manufacture d'instrumens dont les formes sont en général imitées de celles de Steiner, mais dont la qualité de son est moins argentine. La plupart des violons de Clotz ont été fabriqués depuis 1675 jusqu'en 1696. Il existe cependant des instrumens qui portent le nom de *Mathias Klotz*, et une date postérieure, mais on croit qu'ils ont été fabriqués par les fils de cet artiste, et que ceux-

ci n'ont mis leurs noms aux violons et violes sortis de leurs ateliers qu'après la mort de leur père. J'ignore sur quels fondemens Otto a donné à Clotz le père le prénom d'*Egitia* (*Ueber den Bau der Bogeninstrumente*, p. 81); tous les instrumens de cet artiste que j'ai vus portent celui de *Mathias*. C'est à tort aussi que Gerber a orthographié, dans son ancien lexique des musiciens, le nom de *Clotz* de cette manière : *Klotz*.

Georges et Sébastien Clotz, fils de ce luthier, ont fabriqué des violons qui ne sont pas dépourvus de mérite, mais qui sont moins recherchés que ceux de leur père. Ces artistes avaient pour habitude, lorsqu'un instrument de leur fabrique était meilleur que d'autres, et plus parfaits dans les détails des formes, de leur mettre une étiquette indiquant le nom de Steiner; c'est à cette fraude qu'il faut attribuer les faux *Steiner* qu'on trouve dans le commerce. Toute la famille Clotz a vécu dans le Tyrol, et y a formé de nombreux élèves, fondateurs de toutes les fabriques d'instrumens de ce pays.

CLUVER (DETHLEF), mathématicien et astronome, naquit à Slewig, vers le milieu du 17e siècle. Après avoir voyagé en France et en Italie, où il séjourna trois ans, il se rendit à Londres, y enseigna les mathématiques, et y établit une imprimerie. La société royale de Londres l'admit au nombre de ses membres en 1678. Ayant été obligé de faire un voyage dans sa patrie, en 1687, il eut le malheur de perdre son imprimerie et sa bibliothèque qui furent détruites par l'incendie pendant les troubles de la révolution anglaise. Réduit à une grande détresse, et sans autre ressource que sa plume, Cluver passa le reste de ses jours à Hambourg, et mourut en 1708. Parmi les ouvrages qu'il a publiés, il a donné dans les *Observationes hebdomadæ* de Hambourg (ann. 1707, n. XIV), un mémoire sur un système de proportions des intervalles des sons. Ce système a été attaqué avec violence par Mattheson, dans son *Forschender Orchestre* (p. 263-266), et par Heufling, dans les Miscellanées de Berlin (ann. 1710, tome I, partie III, p. 265-294). Moller n'a pas cité le mémoire de Cluver parmi ses ouvrages, dans la notice qu'il a donnée sur cet écrivain. (*Cimbria Literata*, t. I, p. 99-103.)

CNIRIM (CONSTANTIN), ou plutôt *Knieriem*, naquit à Eschwege, dans la seconde moitié du 16e siècle, et devint recteur dans sa ville natale, en 1605. Quelque temps après il passa à Ober-Hohna, en qualité de prédicateur : il y est mort en 1627. On a de lui : *Isagoge musica ex probatissimorum auctorum præceptis observata, etc.*, Erfurt, 1610, in-8°.

COBBOLD (WILLIAM), musicien anglais, qui vivait dans le 16e siècle, a composé des psaumes qu'on trouve dans la collection publiée en 1591, par Thomas Este; un de ses madrigaux a été inséré dans le recueil publié à Londres, en 1601, sous ce titre : *The Triumphs of Oriana*.

COBER (GEORGES), musicien allemand qui vivait vers la fin du 16e siècle, s'est fait connaître par un ouvrage intitulé : *Tyrocinium musicum*, Nuremberg, 1589, in-8°. Ce livre est un traité des élémens de la musique à l'usage des écoles primaires de Nuremberg.

COBERG (JEAN-ANTOINE), organiste de la cour à Hanovre, naquit en 1650 à Rothenbourg sur la Fulde, dans la Hesse. Il était fort jeune lorsqu'il se rendit à Hanovre pour s'y livrer à l'étude de la musique, sous la direction de Clamor Abel et de Nic.-Ad. Strunck. Dirigé par ces artistes, il parvint à une grande habileté dans l'art de jouer du clavecin et de l'orgue, et acquit des connaissances étendues dans l'harmonie et le contrepoint. L'abbé Steffani, qui l'avait pris en affection, lui fit connaître le style des bons compositeurs italiens, et lui enseigna l'art du chant. Doué de beaucoup de mémoire et d'intelligence, Coberg apprit aussi en peu de temps le latin, l'italien et le français. Après que ses études furent terminées, on le nomma

organiste de la ville neuve de Hanovre, et quelques années après, il fut appelé à la cour électorale pour remplir les mêmes fonctions. Ses talens lui procurèrent la faveur du duc Jean-Frédéric, et de l'électeur Ernest-Auguste. Comme musicien de la chambre, il fut chargé d'enseigner la musique aux princes et princesses, et lorsque le roi de Prusse eut épousé la princesse électorale de Hanovre, il suivit son élève à Berlin. Deux fois il fut appelé dans cette capitale pour y continuer l'éducation musicale de la reine, et telle fut la faveur dont il jouissait dans les deux cours, qu'il lui fut permis d'y remplir concurremment deux places d'organiste, et d'en cumuler les traitemens. Coberg mourut à Hanovre en 1708. Il a laissé en manuscrit des suites de pièces de Clavecin, des règles d'accompagnement, et beaucoup de musique d'église. Une partie de ces ouvrages a été acquise de la veuve du compositeur par la cour de Hanovre; l'autre a passé dans les mains de son neveu Heinert, chantre à Minden.

COCATRIX (....), amateur de musique, né à la Rochelle, vers 1770, se rendit à Paris en 1797, et y fut employé dans les bureaux de la marine, puis réformé en 1800. Assez bon musicien et jouant du violon, il s'était lié avec le fournisseur Armand Seguin, amateur comme lui, qui lui suggéra le dessein d'écrire un journal concernant la musique. Ce journal parut en 1803 sous le titre de *Correspondance des professeurs et amateurs de musique, rédigée par le citoyen Cocatrix*. Il en paraissait une feuille in-4° chaque semaine. Cette publication ne se soutint qu'environ dix-huit mois. La rédaction en était faible et manquait d'intérêt et de variété. Le rédacteur n'avait pas d'ailleurs le savoir nécessaire pour une telle entreprise, et ses opinions étaient entachées de beaucoup de préjugés de son temps. Vers la fin de 1804, M. Cocatrix s'est éloigné de Paris; on ignore ce qu'il est devenu.

COCCHI (JOACHIM), maître de chapelle au conservatoire *d'egli Incurabili*, à Venise, naquit à Padoue en 1720. Son premier opéra, intitulé *Adélaïde*, fut représenté à Rome en 1743; en 1750 Cocchi était à Naples, où il obtint des succès dans plusieurs ouvrages. Ce fut peu de temps après cette époque qu'il alla à Venise prendre possession de sa place de maître de chapelle. En 1757, il partit pour l'Angleterre et y fit représenter plusieurs opéras; mais n'ayant point réussi à faire goûter sa musique, il s'adonna pendant près de quinze ans à l'enseignement du chant, ce qui lui procura des sommes considérables. Il publia aussi à Londres deux suites de pièces de clavecin, des ouvertures et des cantates. En 1773, il retourna à Venise, et y reprit ses fonctions de maître au conservatoire. Il est mort dans cette ville en 1794. Quoique ce compositeur ait eu un instant de vogue en Italie, surtout pour le genre bouffe, et bien qu'on l'ait comparé à Galuppi, il avait peu d'imagination, et n'est recommandable que par la clarté de son style et une gaîté assez franche. Voici la liste de ses ouvrages: 1° *Adélaïde*, à Rome, en 1743; 2° *Bajasette*, à Rome, 1746; 2° bis, *Giuseppe riconosciuto*, Naples, 1748; 3° *Arminio*, à Rome, 1749; 4° *Siroe*, à Naples, 1750; 5° *La Mascherata*, 1751; 6° *Le Donne vendicate*, 1752; 7° *La Gouvernante rusée*, 1752; 8° *Il Pazzo glorioso*, à Venise, 1753; 9° *Semiramide riconosciuta*, 1753; 10° *Rosaura fedele*, 1753; 11° *Demofoonte*, 1754; 12° *I Matti per amore*, 1756; 13° *Zoe*, 1756; 14° *Emira*, à Venise, 1756; 15° *Gli Amanti gelosi*, à Londres, 1757; 16° *Zenobia*, 1758; 17° *Issifile*, 1758; 18° *Ciro riconosciuto*, 1759; 19° *Il Tempio della Gloria*, 1759; 20° *La Clemenza di Tito*, 1760; 21° *Erginda*, 1760; 22° *Tito Manlio*, 1761; 23° *Grande serenata*, 1761; 24° *Alessandro nell' Indie*, 1761; 25° *Le Nozze di Dorina*, 1762; 26° *La Famiglia in scompiglia*, 1762.

COCCIA (CHARLES), fils d'un violiniste

de Naples, naquit en cette ville au mois d'avril 1789. Son père l'avait destiné à étudier l'architecture; mais son goût passionné pour la musique fit changer ce projet. Un maître obscur, nommé Visocchi, enseigna à Coccia les premiers principes de la musique. Il avait une jolie voix de soprano et chantait dans les églises. A l'âge de neuf ans il reçut des leçons de Pietro Capelli. Déjà il s'essayait à écrire, et il n'avait point encore atteint sa treizième année quand il composa une sérénade, quelques solféges, une cantate et un caprice pour le piano. Ensuite il continua ses études au Conservatoire sous la direction de Fenaroli et de Paisiello. Ce dernier maître l'avait pris sous sa protection spéciale : ce fut à ses recommandations que Coccia dut l'avantage d'être admis comme professeur de musique dans les meilleures maisons de Naples, et d'être nommé accompagnateur au piano de la musique particulière du roi Joseph Bonaparte.

En 1808, Coccia écrivit son premier opéra pour le théâtre *Valle*, de Rome, sous le titre *Il Matrimonio per cambiale* : cet ouvrage ne réussit pas. Découragé par ce premier échec, le compositeur voulait renoncer au théâtre et retourner à Naples pour y reprendre ses paisibles occupations; mais Paisiello lui rendit le courage, et l'engagea à écrire pour toutes les villes où il obtiendrait des engagemens. Coccia alla donc à Florence, et y composa : 2° *Il Poeta fortunato*, qui fut bien accueilli, et qui fut suivi d'un grand nombre de pièces, notamment : 3° *La Verità nella bugia*, à Venise, 1810; 3° bis, *Voglia di dote e non di moglie*, Ferrare, 1810. A la seconde représentation de cet ouvrage, le bouffe Lipparini ayant été atteint d'une indisposition subite, Coccia chanta son rôle, et fut fort applaudi; 4° *La Matilde*, 1811; 5° *I Solitari*, Venise, 1812; 6° *Il Sogno verificato*, 1812; 7° *Arrighetto*, Venise, 1814; 8° *La Selvagia*, 1814; 9° *Il Crescendo*, 1815; 10° *Euristea*, 1815; 11° *Evelina*, à Milan, 1815; 12° *I Begli usi di città*, Milan, 1816; 13° *Clotilde*, à Venise, 1816; 14° *Rinaldo d'Asti*, Rome, 1816; 15° *Carlotta e Werter*, 1816; 16° *Claudine*, à Turin, 1817; 17° *La vera Gloria*, cantate, à Padoue, 1817; 18° *Etelinde*, Venise, 1817; 19° *Simile*, à Ferrare, 1817; 20° *Donna Caritea*, Turin, 1818; 21° *Fayel*, à Florence, 1819; 22° *La Fedeltà*, cantate, à Trieste, 1819; 23° Cantate pour la naissance du roi de Rome, à Trevise, en 1811; 24° Cantate pour l'entrée des armées alliées à Paris, Padoue, 1814. Appelé à Lisbonne comme compositeur, en 1820, Coccia y fit représenter 25° *Atar*, opéra; 26° *Il Lusitano*, cantate; 27° *Mandane regina di Persia*, en 1821; 28° *Elena e Costantino*, opéra semi-seria, dans la même année; 29° *La Festa della rosa*, opéra bouffe, en 1822. Au mois d'août 1823, il se rendit à Londres pour y prendre la place de directeur de la musique du théâtre du roi. L'année suivante, il fit imprimer dans cette ville plusieurs cantates, six duos de chant avec accompagnement de piano, et quelques autres petites productions. Pendant le temps où il dirigea la musique de l'Opéra italien de Londres, il écrivit plusieurs morceaux pour divers ouvrages, et y fit représenter, en 1827; 30° *Maria Stuart*, opéra sérieux, puis il retourna à Naples. En 1828, il écrivit pour le Théâtre de la Scala, à Milan, 31° *L'Orfano delle Selve*, à Venise, en 1829; 32° *Rosamunda*, opéra sérieux, à Naples, en 1831; 33° *Edoardo Stuart*, à Milan, en 1832; 34° *Enrico di Montfort*, opéra sérieux; et en 1833, 35° *Catarina di Guisa*. Dans cette même année, Coccia a fait un nouveau voyage à Londres; depuis lors il s'est fixé dans sa ville natale.

Ce compositeur s'est fait une sorte de réputation en Italie par son opéra de *Clotilde*. Cet ouvrage fut représenté à Paris en 1821, mais sans succès. On en trouva le style vieux et les mélodies vulgaires. Il n'y a en effet point d'imagination dans la

musique de cet artiste, et sa manière d'écrire est lâche et remplie d'incorrections. Ses études ont été faibles, et l'on voit qu'il n'a point eu connaissance des bons modèles classiques.

COCCIOLA (JEAN-BAPTISTE), maître de chapelle du chancelier de Lithuanie (Léon Sapieha), naquit à Verceil, en Piémont, vers la fin du 16e siècle. Il a fait imprimer une messe de sa composition, à huit voix avec basse continue, à Venise, en 1612, in-4°. On trouve quelques-uns de ses motets dans le *Parnasso musico Bergameno*, ce qui a fait croire à Frezza qu'il était né à Bergame.

COCCIUS (MARC-ANTOINE SABELLICUS), né à Rome en 1438, mourut en 1507, à l'âge de soixante-dix ans. Il a écrit un poème *De Rerum artiumque inventoribus,* qu'on trouve dans la collection de Matthæus *De rerum Inventoribus,* Hambourg, 1613. Sabellicus y parle beaucoup de la musique et des instrumens.

COCHEREAU (....), haute-contre de l'Opéra, du temps de Lulli, passait pour un habile chanteur. Il était en même temps au service du prince de Conti, et enseignait à chanter. Il est mort à Paris le 5 mai 1722. On a de sa composition : trois livres d'*Airs à chanter,* imprimés chez Ballard, sans date, in-4° obl.

COCHIN (CLAUDE-NICOLAS), dessinateur et graveur, naquit à Paris en 1715, et mourut dans cette ville le 29 avril 1790. On a de lui des lettres sur l'Opéra, Paris, 1781, in-12.

COCHLÉE (JEAN), en latin *Cochlæus,* naquit à Wendelstein, près de Nuremberg, en 1479. Après avoir été reçu docteur en théologie, il fut successivement pourvu de canonicats à Worms, à Mayence, et enfin à Breslau, où il mourut le 10 janvier 1552, et non à Vienne en 1553, comme on le dit dans le Dictionnaire des musiciens, d'après la première édition du *Lexikon* de *Gerber*. Cochlée fut un antagoniste ardent de Luther et de sa réforme ; il poussa le fanatisme jusqu'à proposer à son adversaire une conférence publique, sous la condition que celui qui succomberait dans cette lutte serait brûlé. Luther accepta le défi, mais leurs amis empêchèrent l'exécution de ce projet insensé. Walther dit que Cochlée fut doyen à Francfort-sur-le-Mein ; il le cite aussi sous le nom de *Wendelstein*, qui est celui du lieu de sa naissance. Gerber cite deux *Cochlée,* du nom de *Jean,* dont l'un aurait été recteur de l'école de Saint-Laurent, à Nuremberg : tout porte à croire qu'il s'agit du même homme. Quoi qu'il en soit, on connait sous ce nom : 1° *Musica activa,* Cologne, 1507, in-8° ; 2° *Tetrachordum Musices Joannis Coclei Norici, artium magistri : Nurnbergæ nuper contextum ; pro juventutis Laurentiana eruditione imprimis,* etc., Nuremberg, 1512, in-4°, 2e édition, 1520. Ce traité de musique ne renferme que quatre chapitres concernant les élémens de la musique, du plain-chant, des huit tons et de la musique mesurée. Plusieurs bibliographes citent aussi sous ce nom un ouvrage intitulé : *Rudimenta Musicæ et geometriæ, in quibus urbis Norimbergensis laus continetur,* etc., Nuremberg, 1512, in-4°.

COCLIUS (ADRIEN), musicien du 16e siècle, et élève de Josquin Desprez, vivait à Nuremberg. On a de lui : *Compendium musices descriptum ab Adriano Petit Coclio, discipulo Josquini de Pres, in quo præter cætera tractantur hæc : 1° de modo ornatè canendi ; 2° De regula contrapuncti ; 3° De compositione*, Nuremberg, 1552, in-4° de quinze feuilles d'impression. L'auteur a destiné cet ouvrage à l'école de cette ville. C'est un livre curieux et utile pour l'histoire de l'art : on y trouve un chapitre qui a pour titre : *De regulá contrapuncti secundum doctrinam Josquini de Pratis*. E. L. Gerber, Lichtenthal et les auteurs du Dictionnaire des musiciens (Paris, 1810), l'appellent *Coclicus*.

COCQUEREL (ADRIEN), dominicain au couvent de Lisieux, naquit à Vernon, au commencement du 17e siècle. Il est au-

teur d'un livre intitulé : *Méthode universelle et très briève et facile pour apprendre le plain-chant sans maître*, Paris, 1647, in-4°. C'est une seconde édition; je n'ai pu découvrir la date de la première.

CODRONCHI (BAPTISTE), célèbre médecin italien, né à *Imola*, vers le milieu du 16e siècle, est auteur d'un ouvrage intitulé : *De vitiis vocis libri duo, in quibus non solum vocis definitio traditur et explicatur, sed illius differentiæ, instrumenta et causæ aperiuntur; ultimò de vocis conservatione, præservatione, ac vitiorum ejus curatione tractatus*, etc., Francfort, 1597, in-8°. Ce traité est ce qu'on a écrit de plus complet sur l'organe de la voix; mais on a fait dans ces derniers temps quelques découvertes qui ont avancé l'état des connaissances sur cet organe.

CÆDES (Mme). On a publié sous ce nom des *Lettres sur la musique, avec des exemples gravés*, Paris, Bossange, 1806, quatre-vingt-quatre pages in-8°. Lichtenthal écrit le nom de l'auteur *Cæder*. L'ouvrage est divisé en quatre lettres, dont la première est une introduction générale, la deuxième traite des principes de la musique, la troisième des accords qui forment l'harmonie, et la quatrième, de la méthode à suivre dans l'enseignement.

COFERATI (MATHIEU), ecclésiastique et maître de plain-chant à Florence, naquit dans cette ville et y publia *Il cantore addottrinato, o regole del canto corale*, 1682. On a fait plusieurs éditions de ce livre; la troisième, qui est la meilleure, est de la même ville, 1708, in-8°.

COGAN (PHILIPPE), claveciniste, né à Doncaster, en 1757, s'établit à Londres où il a publié huit œuvres pour le piano, parmi lesquels on remarque : 1° *Six sonates pour le piano, avec acc. de violon, œuvre* 2e, Londres, 1788; 2° *Concerto favori pour le piano, avec acc. de deux violons, alto, basse, deux flûtes et deux cors, op.* 6, Londres, 1792; 3° *New Lessons for the harpsichord*, op. 8, ibid.

COGGINS (JOSEPH), professeur de piano, né en Angleterre, vers 1780, a été élève et ensuite remplaçant du docteur Calcott. Il est auteur d'un bon ouvrage élémentaire pour le piano, intitulée : *The musical assistant, containing all that is truly useful to the theory and practice of the piano forte*, Londres, etc. 1815. Il a aussi publié un divertissement pour le piano sur un thème de Steibelt, et une fantaisie pour le même instrument.

COICK (JEAN), ou LE COQ, que quelques biographes font anglais, et d'autres hollandais, vécut vers le milieu du 16e siècle, et se distingua par des compositions scientifiques. On trouve plusieurs de ses motets et de ses chansons dans les recueils publiés à cette époque, et particulièrement dans celui qui parut à Anvers, en 1545. Une chanson, contenue dans ce recueil est surtout remarquable par sa forme : elle est à cinq voix. Deux d'entre elles font un canon par mouvement rétrograde, et les trois autres accompagnent dans le style du contrepoint fugué.

COIGNET (HORACE), compositeur, est né à Lyon, en 1736, et mort à Paris, en 1821. Il a écrit la musique de *Pigmalion*, monodrame de Jean-Jacques Rousseau. Cette musique a été pendant plusieurs années la seule musique qu'on exécutait pour cette pièce au Théâtre Français.

COL (SIMON), ménestrel de la musique de Charles V, roi de France, suivant une *ordonnance de l'ostel* de ce prince, datée de 1364, jouait de la trompette. Il paraît que son talent sur cet instrument était remarquable, car Guillaume de Machault dit de lui, dans une ballade :

De Simon Col oyez le doulx labeur;
A ce Simon, nulz égale en trompeur.

COLANDER (ANTOINE), organiste de l'électeur de Saxe, dans la première moitié du 17e siècle, étudia d'abord le droit à l'université de Leipsick, et fut organiste dans cette ville. Il quitta cette place, en 1602, pour se rendre à Dresde, où il mou-

rut en 1643. Gerber cite des motets à quatre voix de sa composition, mais sans faire connaître le lieu ni la date de l'impression.

COLASSE (PASCAL), l'un des maîtres de la musique de la chambre de Louis XIV. Suivant l'Essai sur la musique de La Borde, le dictionnaire de Ladvocat et les anecdotes dramatiques, ce musicien était né à Paris, en 1639. D'après le Dictionnaire historique des musiciens de Choron et Fayolle, et le Dictionnaire dramatique, il serait né dans la même ville, en 1636; mais son acte de mariage avec la fille de Jean Berin, dessinateur du cabinet du roi, fait à Paris, à la paroisse de Saint-Germain-l'Auxerrois, le 7 novembre 1689, prouve qu'il était fils de « défunt Antoine Colasse, *bourgeois de Reims*, et d'Anne Martin. » Il est dit dans cet acte que Colasse était alors âgé d'environ *trente-sept ans*, ce qui supposerait qu'il était né en 1652; mais il est vraisemblable que devenant l'époux d'une jeune fille de dix-huit ans, il aura voulu se rajeunir, et se sera donné trente-sept ans, au lieu de quarante-neuf ou cinquante qu'il avait réellement. Quoi qu'il en soit, il est certain qu'il entra à l'église de Saint-Paul, comme enfant de chœur, qu'il y fit une partie de ses études, et qu'il les acheva au collége de Navarre, où il avait obtenu une bourse. Après qu'il fut sorti du collége, Lulli ayant entendu parler de ses talens naturels pour la musique, le prit chez lui comme élève, le fit travailler à remplir les parties de chœurs et d'orchestre de ses opéras, dont il n'écrivait que le chant et la basse, et lui donna l'emploi de batteur de mesure à l'Opéra, à la place de Lalouette, qu'il venait de congédier (en 1677). Au mois de mai 1683, il obtint pour lui une des quatre places de maître de la musique de la chapelle du roi. Le 2 juillet 1696, le roi fit cadeau à Colasse de la charge de maître de la musique de sa chambre, vacante par la mort de Lambert. Vers le même temps, il obtint le privilége de l'établissement d'un Opéra à Lille, et il en fit l'entreprise à ses dépens; mais un incendie renversa ses projets de fortune. Louis XIV, qui aimait la musique d'ailleurs assez plate de Colasse, lui fit cadeau de dix mille livres, pour l'indemniser de ses pertes, et lui conserva sa place de maître de la musique de la chambre, bien qu'il eût cessé d'en remplir les fonctions pendant plusieurs années. Colasse ne sut pas profiter de son bonheur, car il se mit en tête de chercher la pierre philosophale, et il ruina sa bourse et sa santé. Le peu de succès de son opéra de *Polixène et Pyrrhus* acheva de lui déranger l'esprit, et il mourut à Versailles dans un état d'imbécillité, au mois de décembre 1709, âgé d'environ soixante-dix ans. L'année précédente il avait été forcé de renoncer à sa charge de maître de la musique de la chapelle du roi. Lulli avait gardé près de lui son élève jusqu'à sa mort (en 1687), et lui avait assuré par son testament un logement et cent pistoles de pension; mais Colasse ayant quitté les enfans de Lulli, auquel leur père avait voulu l'attacher, ils plaidèrent contre lui, et il perdit sa pension et son logement. Ce qu'il ne perdit pas, c'était une collection assez considérable d'airs de Lulli, que lui seul possédait. Il arrivait souvent que ce compositeur célèbre écrivait un air pour un de ses opéras, puis n'en étant pas satisfait, en composait un autre. Il donnait ensuite celui qu'il rejetait à Colasse en lui disant de le brûler, ce que celui-ci se gardait bien de faire; plus tard il utilisa tous ces morceaux dans ses ouvrages. Ces larcins lui furent souvent reprochés par des contemporains, et quelquefois il les avouait. On cite à ce sujet l'anecdote suivante. Un jour Colasse se prit de querelle avec un acteur de l'Opéra, et la dispute se termina par un combat à coups de poing dans lequel le compositeur eut ses habits déchirés. Un de ses amis, le voyant en cet état, lui dit : « Comme te voilà fait! — Comme quelqu'un qui revient du pillage, » répondit La Rochois,

célèbre actrice de ce temps. Malgré les emprunts faits à Lulli par Colasse, sa musique ne fut jamais en faveur auprès du public comme elle l'était à la cour. On la trouvait faible, languissante, et dépourvue d'expression dramatique. A l'exception de son opéra des *Noces de Thetys et Pélée*, aucun de ses ouvrages n'eut un succès véritable. Son *Achille*, dont les paroles étaient de Campistron, donna lieu à cette épigramme :

Entre Campistron et Colasse
Grand débat s'émeut au Parnasse,
Sur ce que l'opéra n'a pas un sort heureux.
De son mauvais succès nul ne se croit coupable :
L'un dit que la musique est plate et misérable,
L'autre, que la conduite et les vers sont affreux ;
Et le grand Apollon, toujours juge équitable,
Trouve qu'ils ont raison tous deux.

Outre un grand nombre de motets, de cantiques et de cantates composés pour la chapelle et la chambre de Louis XIV, Colasse a écrit les ouvrages suivans : 1° *Achille et Polixène*, 1687, avec quelques morceaux de Lulli ; 2° *Thétys et Pélée*, 1689 ; 3° *Énée et Lavinie*, 1690 ; 4° *Astrée*, 1691 ; 5° *Le ballet de Villeneuve-Saint-Georges*, 1692 ; 6° *Les Saisons*, 1695, avec Louis Lulli ; 7° *Jason, ou la Toison d'Or*, janvier, 1696 ; 8° *La naissance de Vénus*, mai, 1696 ; 9° *Canente*, 1700 ; 10° *Polixène et Pyrrhus*. Tous ces ouvrages ont été représentés à l'académie royale de musique. On trouve à la bibliothèque de l'Arsenal, à Paris, la partition originale d'*Amarillis*, pastorale de Colasse, datée de 1689. Cet ouvrage n'a pas été représenté. Colasse a écrit aussi l'*Amour et l'hymen*, divertissement composé d'un prologue et de huit scènes, exécuté au mariage du prince de Conti, dans l'hôtel de Conti, et la musique d'un des ballets des jésuites qu'on trouve dans un volume de la collection Philidor à la bibliothèque du Conservatoire de musique de Paris.

COLBRAN (ISABELLA-ANGELA), aujourd'hui femme du célèbre compositeur Rossini, est née à Madrid, le 2 février 1785, de Gianni Colbran, musicien de la chapelle de la chambre du roi d'Espagne. A l'âge de six ans, elle reçut les premières leçons de musique de François Pareja, compositeur et premier violoncelliste de Madrid. Trois ans après, elle passa sous la direction de Marinelli, dont elle reçut les conseils jusqu'à ce que Crescentini, ayant eu occasion de l'entendre, voulut se charger de la former dans l'art du chant. Lorsqu'il crut que le moment était venu de la produire en public, il lui prédit les succès qu'elle devait y obtenir, et ne se trompa point. De 1806 à 1815, mademoiselle Colbran a joui de la réputation méritée d'une des plus habiles cantatrices de l'Europe. En 1809, elle était à Milan en qualité de *prima donna seria* ; l'année suivante elle chanta au théâtre de la *Fenice*, à Venise. Elle alla ensuite à Rome, et enfin à Naples, où elle a chanté sur le théâtre de *Saint-Charles*, jusqu'en 1821. Sa voix s'était conservée pure et juste jusqu'en 1815 ; mais passé cette époque, mademoiselle Colbran commença à chanter tantôt au-dessus, tantôt au-dessous du ton, et quelquefois si faux, que les oreilles des pauvres Napolitains étaient soumises à des rudes épreuves. Toutefois ils n'osaient témoigner leur mécontentement, car la cantatrice, qui était bien avec le directeur Barbaja, leur était imposée par la cour. Leur silence seul les vengeait de ce despotisme. Enfin mademoiselle Colbran ayant épousé M. Rossini, à Castenaso, près de Bologne, le 15 mars 1822, partit pour Vienne, chanta à Londres en 1823, et quitta le théâtre peu de temps après. Depuis lors, elle a cessé de se faire entendre en public. En 1824, elle a fait un voyage en Angleterre avec son mari, et maintenant elle réside à Bologne. Elle a composé quatre recueils de *canzoni* dont un est dédié à la reine d'Espagne, un à l'impératrice de Russie, le troisième à Crescentini, et le dernier au prince Eugène Beauharnais.

COLEIRE (RICHARD), ecclésiastique an-

glais, vivait dans la première moitié du 18e siècle. Il fut d'abord vicaire à Isleworth et ensuite ministre à Richmond. On a de lui : *On erecting an organ at Isleworth, a sermon on Psalm* 150 (Sur l'érection d'un orgue à Isleworth; sermon sur le psaume 150), Londres, 1738, in-4°.

COLEMAN (CHARLES), docteur en musique, fut d'abord attaché à la musique particulière de Charles Ier, et après la révolution anglaise enseigna la musique à Londres. Il fut le premier qui conçut le projet de mettre en musique un intermède anglais, à l'imitation des Italiens. Un poète nommé William Davenant fit les paroles, et le docteur Coleman, conjointement avec Henri Lawes, capitaine Cook et Georges Hudson, écrivit la musique. Cet intermède, dont on n'a pas retenu le titre, fut représenté à *Rutland-house,* pendant l'usurpation.

COLER (VALENTIN), ou KOELER, compositeur, né à Erfurt vers 1550, fut chanteur à Sonderhausen. On connaît les ouvrages suivans de sa composition : 1° Trois messes et trois *Magnificat*, Erfurt, 1599; 2° *Cantionum sacrarum, quæ vulgo motettæ appellantur* 4-8 *et pluribus vocibus concinnatarum, lib.* 1 *et* 2, Urseren, 1604, in-4°; 3° *Newe Lustige liebliche und artige Intraden, Tænze und Gagliarden auff allerley Saitenspiel*, Iena, 1605, in-4°.

COLER (MARTIN), ou KOLER, compositeur, né à Dantzig, vers 1620, mena une vie errante, non seulement dans sa jeunesse, mais même lorsqu'il fut devenu vieux. En 1661, il était à Hambourg, qu'il quitta pour aller, en 1665, occuper la place de maître de chapelle à Brunswick. Deux ans après il était au service du margrave de Bayreuth; mais on lui donna son congé en 1670, et il obtint un emploi dans le Holstein. On ignore combien de temps il resta dans cette situation, mais on le retrouve dans sa vieillesse à Hambourg, où il est mort en 1704. On a de sa composition : 1° *Melodien zu Ristens Passions-Andachten,* Hambourg, 1648, in-8°, Henri Pape a écrit la plus grande partie des mélodies de ce recueil; 2° *Die Hochzeitliche Ehrenfackel dem Hrn. von Hardenberg zu zell angezundet und ueberschickt von Martino Colero aus Danzig,* etc., Hambourg, 1661, in-fol.; 3° *Sulamitische Seelen-harmonie, das ist einstimmiger Freudenhall etlicher geistlicher Psalmen*, Hambourg, 1662, in-fol.

COLETTI (AUGUSTIN-BONAVENTURE), compositeur et académicien philharmonique, né à Lucques, vécut à Venise vers le commencement du 18e siècle. Il a fait représenter dans cette ville deux opéras, *Paride e Ida,* 1706, et *Ifigenia,* dans la même année. Il a publié aussi : *Armonici Tributi o XII cantate a voce sola e cembalo*, Lucques, 1609.

COLIN (PIERRE-GILBERT), en latin *Colinus* ou *Colinæus,* compositeur et premier chapelain de la chapelle des enfans de France, sous le règne de François Ier. On lui avait donné le sobriquet de *Chamault.* Il entra dans la chapelle en 1532, et se retira en 1536, suivant un compte manuscrit de la maison des enfans de France, qui commence en 1526, et finit en 1536 (V. la *Revue musicale,* 6e ann., p. 242). Les autres circonstances de la vie de Colin sont ignorés. On a publié sous son nom, à Lyon, un recueil de messes intitulé : *Liber octo Missarum cum modulis seu motettis et parthenicis canticis in laudem B. V. Mariæ*, 1541, in-fol. Six de ces messes sont à quatre voix, la septième à cinq, et la dernière à six. Jacques Moderne, imprimeur à Lyon, en a donné, en 1552, une deuxième édition, in-fol., à laquelle il a joint une messe de *requiem* de Richafort. On trouve aussi dans cette édition des motets et un *Magnificat.* Le troisième livre des messes de Colin a été imprimé à Venise chez Antoine Gardano, en 1544, sous ce titre : *Liber tertius Missæ sex ad voces quatuor, D. Petri Colini, noviter impressæ ac dili-*

gentissime recognitæ, in-4° obl. On voit que c'est une réimpression. Les titres de ces messes sont : 1° *Regnum mundi;* 2° *Ave gloriosa*; 3° *Beatus vir;* 4° *Tant plus que bien*; 5° *Emundemus;* 6° *Christus resurgens*. M. l'abbé Baini dit, dans ses Mémoires sur la vie et les ouvrages de Pierluigi de Palestrina (t. I, n. 226) qu'il existe des messes manuscrites de Colin, sur d'anciennes chansons françaises, dans les archives de la chapelle pontificale.

COLIN (JEAN), prêtre, maître de musique de l'église cathédrale des Soissons, naquit à Beaune, et mourut en 1722, âgé de plus de quatre-vingts ans. Il prenait le titre de *Insignis Ecclesiæ Suessoniensis symphonetæ symphoniarca*. Il a publié les ouvrages suivans : 1° *Missa sex vocibus sub modulo :* Ego flos campi, Paris, Ballard, 1688, in-fol.; 2° *Missa pro defunctis, sex vocibus*, Paris, 1688, in-fol.

COLIN (PIERRE-FRANÇOIS), l'aîné, né le 21 mai 1781, entra comme élève au Conservatoire de musique, au mois de brumaire an v, et reçut des leçons de M. Domnich pour le cor. Dans la même année, il obtint un second prix, et le premier lui fut décerné en 1803. Dans la suite, il a abandonné son instrument, et après avoir été employé à l'Opéra comme corniste, il a joué la partie d'alto dans l'orchestre de ce spectacle. Il a écrit un ouvrage qui a pour titre : *Du Cor, et de ceux qui l'ont perfectionné.* Il l'annonça par souscription en 1827, mais ce livre n'a point paru. Colin est mort au mois de février 1832.

COLIN (PIERRE-LOUIS), frère cadet du précédent, né le 21 novembre 1787, fut aussi élève de M. Domnich pour le cor, et entra au Conservatoire au mois de frimaire an v; le premier prix lui fut décerné en 1804. Il annonçait les dispositions les plus heureuses; mais il mourut fort jeune. Il a exécuté un solo de cor de sa composition dans un concert du Conservatoire, en 1808.

COLIZZI (JEAN-ANDRÉ), claveciniste italien, né vers 1740, a parcouru successivement le Hanovre, la Hollande et l'Angleterre; il paraît s'être fixé en dernier lieu à Londres, où il a fait graver plusieurs de ses ouvrages. Les plus connus sont : 1° *Recueil de chansons, avec acc. de clavecin*, Brunswick, 1766; 2° *Concerto pour le piano, avec acc. d'orchestre*, Londres; 3° *Six sonates pour le clavecin, œuvre 2°*, Londres, Preston; 4° *Six sonates pour le clavecin*, op. 4°, ibid.; 5° *Trois sonates pour le piano*, op. 5, Londres, Clementi; 6° *Airs anglais variés pour le piano*, ib.; 7° *Petites sonates pour le piano*, op. 8, ibid.; 8° *Trois duos pour le piano*, op. 11; 9° *Loto musical, ou direction facile pour apprendre en s'amusant à connaître les différens airs de musique*, La Haye et Amsterdam, Hummel, 1787. Colizzi a aussi arrangé plusieurs ouvertures pour le piano, entre autres celle de l'*Amant statue*, gravée à Paris, en 1794.

COLLA (JOSEPH), maître de chapelle du duc Ferdinand de Parme, naquit à Parme en 1730, et mourut dans cette ville le 16 mars 1806. En 1780, il épousa la célèbre cantatrice Agujari. Il a beaucoup écrit pour l'église; mais toutes ses compositions de musique religieuse consistant en messes, vêpres, hymnes, antiennes, etc., sont restées en manuscrit. On a de lui les opéras dont voici les titres : *Enea in Cartagine*, à Turin, en 1770; *Didone*, en 1773; *Tolomeo*, en 1780.

Un autre musicien, nommé aussi *Joseph Colla*, et qui est fixé à Milan, a publié chez Riccordi des compositions légères pour le piano, la flûte, la guitare, etc.

COLLA (VINCENZO), maître de chapelle de la collégiale de Voghera, est né à Plaisance, vers 1780. Comme compositeur, il a écrit beaucoup de musique d'église, qui est restée en manuscrit; mais l'ouvrage par lequel il s'est fait connaître le plus avantageusement est un traité de contrepoint qu'il a publié sous ce titre : *Saggio Teorico-pratico-musicale, ossia metodo di contrappunto*, Turin, Pomba, 1819, deux vol. in-4°. La deuxième édition de ce livre

a paru à Turin, en 1830, 2 vol. in-4°.

COLLE (JEAN), médecin, né à Bellano, dans l'état de Venise, en 1558, étudia à Padoue, et fut reçu docteur en 1584. Il exerça d'abord la médecine à Venise pendant quinze ans, et fut ensuite premier médecin du duc d'Urbin, et professeur aux écoles de Padoue. Il mourut dans cette ville, au mois de juin 1631, âgé de soixante-treize ans. On a de lui une espèce d'encyclopédie où il traite d'une manière succincte de tous les arts, de toutes les sciences et particulièrement de la musique; cet ouvrage est intitulé : *De ideâ et theatro imitatricium et imitabilium ad omnes intellectûs facultates, scientias et artes, libri aulici*, Pesaro, 1618, in-fol.

COLLE (FRANÇOIS-MARIE), de la famille des comtes de Cesana, membre de l'académie de Padoue, né à Bellune, vers 1730, a présenté au concours de l'Académie des sciences et des belles-lettres de Mantoue, en 1774, une dissertation intitulée : Dissertazione sopra il quesito : *Dimostrare che cosa fosse e quanta parte avesse la musica nell' educazione de' Greci, qual era la forza da una siffatta istituzione e qual vantaggio sperarsi potesse, se fosse introdotta nel piano della moderna educazionepresentata dal sig. Francesco Maria Colle de' nobili di S. Bartolomeo de' Colle, e de' conti di Cesana, Bullunense, socio dell' academia litteraria e georgica di Belluno, al concorso dell' anno* 1774, *e coronata dalla reale academia di scienze e belle lettere di Mantova*, Mantoue, 1775, in-4° 140 pages. On trouve aussi cette dissertation dans les actes de l'Académie des sciences et belles-lettres de Mantoue, année 1775, t. I. Colle a publié une autre dissertation sur l'influence réciproque des mœurs sur la musique et de la musique sur les mœurs, dans les actes scientifiques et littéraires de l'académie de Padoue (t. III, P. II, 1796, p. 154-168), sous ce titre : *Dell' influenza del costume nella collocazione de' vocaboli, o nell' armonia.*

COLLINET (. . .), virtuose sur le flageolet, fut d'abord admis comme flûtiste au théâtre des Variétés, puis se livra à l'étude du flageolet, perfectionna cet instrument en y ajoutant des clefs, et parvint à en jouer avec une habileté inconnue avant lui. Julien Clarchies, qui eut long-temps de la célébrité pour son talent de directeur d'orchestre de contredanses, engagea Collinet à appliquer son instrument à ce genre de musique; celui-ci goûta ses conseils, et bientôt la vogue dont il jouit fut telle qu'on ne voulut plus danser à Paris qu'au son du flageolet de Collinet. On a de cet artiste : 1° Deux concertos pour flageolet et orchestre, Paris, chez l'auteur; 2° Un quatuor pour flageolet, violon, alto et violoncelle, *Ibid.*; 3° Deux livres de duos pour deux flageolets, *Ibid.*; 4° Plusieurs recueils d'airs variés pour deux flageolets, *Ibid.*; 5° Plusieurs recueils de contredanses et valses pour flageolet, violon et basse, ou flageolet et piano, Paris, Langlois, Collinet, Frère et Meissonier; 6° Des exercices, des préludes et des pots-pourris pour flageolet seul; 7° Une méthode de flageolet dont il a été fait deux éditions, Paris, Collinet.

COLLINET (. . .), fils du précédent, né à Paris, vers 1797, a surpassé son père dans l'art de jouer du flageolet. Il y a dans son jeu plus de goût, plus d'élégance, sinon plus d'habileté dans l'exécution des traits difficiles. Il joue les solos de flageolet dans le bel orchestre de danse organisé par M. Musard, et dans les bals de la cour. Il est aussi marchand de musique et d'instrumens.

COLLINUS (MARTIN), musicien allemand qui vivait vers le milieu du 16° siècle, a mis en musique, pour une voix seule, les odes d'Horace, et les a fait imprimer sous ce titre : *Harmonia univoca in odas Horatianas, et in alia quædam carminum genera*, Strasbourg, 1568, in-12.

COLMAN (CHARLES). *V.* COLEMAN.

COLO (ANGELO), docteur en médecine, né à Bologne, a publié un livre sur l'action

salutaire du magnétisme animal et de la musique dans le traitement des maladies, sous ce titre : *Prodromo sull' azione salutare del magnetismo animale e della musica, ossia ragguaglia di tre interessanti guarigioni, ultimamente ottenute col mezzo del magnetismo animale e della musica; con un cenno storico su i progressi del primo in Francia, e singolarmente in Germania*, Bologne, tipografia di Giuseppe Lucchesini, 1815.

COLO (J.-C.), pianiste italien, fixé à Vienne, en Autriche, a publié depuis quelques années : 1° Variations pour le piano sur un thème de *La Famille suisse*, Vienne, Artaria ; 2° Six variations en *la*, Vienne, Hasslinger ; 3° Six variations en *ut*, *Ibid.*, 4° Trio pour piano, violon et alto, op. 3, Vienne, Weigl ; 5° Menuet pour piano, Vienne, Cappi.

COLOMBANI (HORACE), contrapuntiste du 16e siècle, né à Vérone, a publié les ouvrages suivans de sa composition : 1° *Harmonia super vespertinos omnium solemnitatum psalmos* 6 *vocum*, Venise, 1576, in-4° ; 2° *Completorium et cantiones, sex ordinibus distinctas quinis vocibus super* 8 *tonos decantandos*, Brescia, 1585, in-8°. Dans le *Corollario cantionum sacrarum* de Lindner, on trouve sous le n° 46 un *Te Deum* à cinq voix, de la composition de Colombani. Le P. Martini dit (*Saggio fondam. prat. di contrap.*, t. II, p. 74) que Colombani fut un des musiciens célèbres du 16e siècle qui voulurent témoigner leur estime et leur admiration à Pierluigi de Palestrina, en lui dédiant une collection de psaumes de leur composition, en 1592. Le catalogue de la bibliothèque musicale du roi de Portugal indique aussi sous le nom de cet auteur : 1° *Madrigali a* 5 ; 2° *Madrigali a* 10, *lib.* 1 ; 3° *Dilettevoli magnificat a* 9 ; 4° *Magnificat a* 14.

COLOMBAT (. . .), médecin à Paris, né dans le département de l'Isère, vers 1800, a obtenu au concours de l'Institut, en 1833, un prix de cinq mille francs, fondé par M. de Monthyon en faveur de ceux qui perfectionnent l'art de guérir, à cause de procédés découverts par lui pour la cure du bégaiement. Dans la même année M. Colombat a publié un livre relatif à cette partie de la médecine, sous ce titre : *L'Orthophonie ou physiologie et thérapeutique du bégaiement et de tous les vices de la prononciation*, Paris, un vol. in-8° de 400 pages. On y trouve de bonnes observations applicables au chant. On a aussi de M. Colombat un ouvrage important intitulé : *Traité médico-chirurgical des maladies des organes de la voix, ou recherches théoriques et pratiques sur la physiologie, la pathologie, la thérapeutique et l'hygiène de l'appareil vocal*, Paris, 1834, un vol. in-8° avec planches.

COLOMBE (RAPHAEL DELLA), dominicain, était recteur de théologie et prédicateur général à Florence, au commencement du 17e siècle. Parmi d'autres ouvrages, il a laissé un manuscrit intitulé : *Una lettera all' autore del libro de' laudi spirituali della musica* ; ce manuscrit se conserve au couvent Saint-Marco à Florence.

COLOMBE (RIGIERI), dite COLOMBE AINÉE, naquit à Venise, en 1754. Elle vint jeune à Paris, et débuta dans les premières amoureuses de l'Opéra-comique à la Comédie-Italienne, le 6 septembre 1772, par le rôle d'*Hortense*, dans le *Huron*. Ceux de *Sophie*, dans *Tom Jones*, de *Suzette*, dans le *Bucheron*, de *Lucile*, et surtout de *Bélinde*, dans *La Colonie*, lui ont assuré une brillante réputation. Les mémoires du temps font d'elle l'éloge suivant : « Une figure intéressante et noble, « une taille avantageuse, une voix bril- « lante et flexible, une grande sensibilité, « tous ces dons réunis à beaucoup d'intel- « ligenee, à un excellent goût du chant, « à des gestes expressifs, à un débit gra- « cieux et à un jeu naturel, aisé, décent « et animé, ont assuré à cette jeune ac- « trice des succès auprès du public. »

Mademoiselle Colombe s'est retirée en 1788. Elle est morte en 1835. Sa sœur cadette, Marie-Madeleine Rigieri, dite *Adeline*, fut reçue au mois de mars 1779. Dès son enfance, elle avait été attachée à ce théâtre en qualité de danseuse, et elle avait été admise aux appointemens comme actrice, le 17 avril 1776.

COLOMBELLE (CLOTILDE). *Voy.* CORELDI.

COLOMBINI (FRANÇOIS), organiste et compositeur à Massa di Carara, était né dans un village des environs de Padoue, en 1573. Il a fait imprimer : 1° *Motetti a* 2, 3, 4 *e* 5 *voci*, Venise; 2° *Salmi a* 4 *voci*, ibid.; 3° *Concerti a* 2, 3, 4 *e* 5 *voci*, ibid.; 4° *Madrigali*, ibid., 1618.

COLOMBO (JEAN-ANTOINE), cordelier, compositeur de musique, naquit à Ravenne au commencement du 17ᵉ siècle. On connaît de lui les ouvrages suivans : 1° *Motetti*, Venise, 1643; 2° *Missa et psalmi* 2 *et* 3 *vocibus, concert., Ibid.*, 1647; 3° *Completorium, antiphonæ et litan.* 5 *voc.*, Venise, 1640; 4° *Syntaxis harmonica* 2, 3 *et* 4 *voc.*

COLONNA (FABIO), en latin *Fabius Columna*, naquit à Naples, en 1567, d'une famille illustre. Botaniste distingué, il acquit de la célébrité par les ouvrages qu'il publia sur l'objet principal de ses études. Il possédait aussi des connaissances étendues dans les langues latine et grecque, les mathématiques, la musique et la peinture. Ayant concouru à la fondation de l'académie des *Lyncées* à Rome, il prit depuis lors le nom de *Lynceo*. Dès son enfance, il avait éprouvé des atteintes d'épilepsie, dont il parvint à diminuer la violence par l'usage de la valériane; mais dans les dernières années de sa vie, ce mal augmenta au point d'altérer ses facultés morales, et de le réduire à un état d'imbécillité. Il mourut à Naples, en 1650, âgé de quatre-vingt-trois ans. On a de lui un livre qui a pour titre : *Della sambuca lincea, ovvero dell' instrumento musico perfetto*, libri III, Naples, 1618, in-4°. Cet ouvrage contient la description d'un instrument de l'invention de Colonna propre à diviser le ton en trois parties égales, et qu'il appelle *Pentecontachordon*, parce qu'il était monté de cinquante cordes. Mersenne a donné la description de cet instrument dans son *Harmonie universelle*, liv. III, propos. XI. Doni dit que l'instrument et le livre sont absurdes [1]; il ignorait que le système de la musique arabe est basé sur une absurdité semblable.

COLONNA (JEAN-AMBROISE), surnommé *Stampadorino*, fut un luthiste renommé qui vécut à Milan, dans la première moitié du 17ᵉ siècle. Il a fait imprimer deux collections de pièces sous ces titres : 1° *Intavolatura di liuto*, Milan, 1616; 2° *Intavolatura di chitarra spagnuola*, Milan, 1627.

COLONNA (JEAN-PAUL), maître de chapelle de Saint-Pétronne à Bologne, et président de l'académie philharmonique, naquit à Brescia, vers le milieu du 17ᵉ siècle, d'Antoine Colonna, constructeur d'orgues. Il établit à Bologne une école de musique, d'où sont sortis plusieurs bons musiciens, et particulièrement J. M. Bononcini. Presque toutes ses compositions sont pour l'église; cependant il a fait représenter à Bologne, en 1693, un opéra intitulé : *Amilcare*. Jean-Paul Colonna doit être considéré comme un des compositeurs italiens les plus distinguées du 17ᵉ siècle, particulièrement dans le style d'église, et comme un des fondateurs de la bonne école de Bologne. Voici la liste de ses autres ouvrages : 1° *Salmi brevi per tutto l'anno a otto voci, con uno o due organi se piace*, op. 1ᵃ, Bologne, 1681, in-4°; 2° *Motetti sacri a voce sola con due violini e bas-*

[1] Fabius Columna, vir nobilis, rerumque naturalium diligentissimus, Neapoli nuper diem suum obiit : is, immatura pravaque ambitione instinctus, librumquemdam ad theoreticam musicam spectantem *Sambucæ Lynceæ* titulo juvenis adhuc effudit; quo nescio (parcent mihi ejus quæso manes) an quidquam ineptius, atque ἀμουσότερον jam dudum prodierit (*De Præstantia Musicæ veteris*, t. I, p. 99, ex operis).

setto de viola, op. 2ᵃ, ibid., 1691; c'est une réimpression; 3° *Motetti a due e tre voci*, op. 3ᵃ, ibid., 1698; 4° *Letanie con le quattro antifone della B. Vergine ad otto voci piene*, op. 4ᵃ, ibid., 1682, in-4°; 5° *Messe piene a otto voci con uno e due organi*, op. 5ᵃ, ibidem, 1684, in-4°; 6° *Messa, salmi e responsori per li defonti a otto voci piene*, op. 6ᵃ, ibid., 1685; 7° *Il secondo libro de' salmi brevi a otto voci con uno e due organi se piace, con il Te Deum, etc.*, op. 7ᵃ, ibid., 1686, in-4°; 8° *Compieta con le tre sequenze dell' anno, cioè: Victimæ Paschali, per la resurrezione; Veni sancte spiritus, per la Pentecoste; e Lauda Sion salvatorem, per il corpus Domini, a otto voci piene*, ibid., 1687, in-4°; 9° *Sacre lamentazioni della settimana santa a voce sola*, op. 9ᵃ, ib., 1689, in-4°; 10° *Messe e salmi concertati a 3, 4 e 5 voci se piace, con stromenti e ripieni a beneplacito*, op. 10ᵃ, ibid., 1691, in-4°; 11° *Psalmi octo vocibus ad ritum ecclesiasticæ musices concinendi et ad primi et secundi organi sonum accomodati, liber tertius*, op. 11ᵃ, ibid., 1694, in-4°; 12° *Psalmi ad vesperas, musicis trium, quatuor et quinque vocum concentibus unitis cum symphoniis ex obligatione, et cum aliis quinque partibus simul cum illis canentibus ad placitum*, op. 12ᵃ, ibid., 1694, in 4°. *La profezia d'Eliseo nell' assedia di Samaria*, oratorio, Modena, 1688, in-4°. Paolucci a inséré un *Pange lingua* de Colonna dans son *Arte pratica di contrappunto*, t. I, p. 199. L'ancien fonds de manuscrits de la maison Breitkopf à Leipsick, contenait une messe de ce compositeur, à cinq voix, avec un orchestre ajouté par Harrer, une autre messe à trois chœurs, avec orchestre, et un oratorio de Saint-Basile, exécuté à Bologne, en 1680. Berardi a dédié le septième chapitre de la seconde partie de ses mélanges de musique (*Miscellanea musicale*) à Paul Colonna.

COLTELLINI (CÉLESTE), excellente cantatrice, fille du poète de ce nom, est née à Livourne en 1764. Elle n'avait que dix-sept ans lorsqu'elle débuta à Naples en 1781. L'empereur Joseph II, l'ayant entendue en 1783, lors du voyage qu'il fit en Italie, en fut si charmé, qu'il la fit engager à l'Opéra de Vienne, avec un traitement de dix mille ducats. En 1790, elle était retournée à Naples, et y chantait avec le plus grand succès. Sa voix était un mezzo soprano. Reichardt dit que le rôle de *Nina* était son triomphe. Vers 1795, elle s'est retirée.

COMA (ANNIBAL), compositeur italien qui florissait dans la seconde moitié du 16ᵉ siècle, est connu par les ouvrages suivans : 1° *Madrigali a cinque voci*, Venise, 1568; 2° *Il primo libro de Madrigali a quattro voci*; 3° *Il secondo libro de Madrigali a quattro voci*, Venise, 1588.

COMANEDO (FLAMINIO), compositeur né à Milan vers 1570, a publié les ouvrages suivans de sa composition : 1° *Canzonette a 3 voci*, lib. 1, Venise 1601; 2° *Canzonette a 3 voci*, lib. 2, Milan, 1602; 3° *Madrigali a cinque voci*, Venise, 1615; 4° *Vesperi a quattro voci, con partitura per l'organo*, Venise, 1618.

COMI (GAUDENCE), né à Civita-Vecchia en 1749, se fixa à Paris vers 1784, et y fut attaché au service du prince de Conti. En 1786, il publia à Paris *six symphonies à huit parties*, op. 1, qui furent bien accueillies; elles furent suivies de six autres œuvres, consistant en trios, symphonies à grand orchestre, et six sonates pour deux cors et basse.

COMOLA (ANGE), excellent chanteur dans le style d'église, naquit à Isoletta, près de Verceil, vers 1769. Il apprit la musique sous la direction du chanoine Saltelli, fut attaché pendant quelque temps, comme chanteur, à la cathédrale de Verceil, et devint ensuite chanoine à Varallo, où il est mort en 1823. Il a laissé en manuscrit des messes et des motets.

COMPARETTI (ANDRÉ), physicien et médecin, né dans le Frioul au mois d'août

1746, mourut à Padoue le 22 décembre 1801. On a de lui un ouvrage important sur l'anatomie de l'oreille, intitulé : *Observationes anatomicæ de aure internâ comparatæ,* Padoue, 1789, un vol. in-4°. Ce livre a pour but de démontrer que le siége de l'ouïe se trouve dans le labyrinthe membraneux de l'oreille.

COMPAN (HONORÉ), professeur de harpe et violiniste à Paris. On a de lui : 1° Pièces en concerts pour la harpe, Paris, 1779; 2° Recueil de petites pièces pour la harpe, *ibid ;* 3° *Méthode de harpe, ou principes courts et clairs pour apprendre à jouer de cet instrument. On y a joint plusieurs petites pièces pour l'application des principes, et quelques ariettes choisies, avec accompagnement.* Paris, Thomassin, 1783. Compan vivait encore en 1798 ; il était alors violiniste au théâtre de la pantomime nationale. On a publié sous son nom une *Petite méthode de musique,* Paris, Frère.

COMPENIUS (HENRI), constructeur d'orgues et compositeur, naquit à Nordhausen vers 1540. Il fut l'un des cinquante-deux examinateurs nommés pour la réception du grand orgue de Groningue, en 1596. Ses ouvrages les plus connus sont : 1° L'orgue de la cathédrale de Magdebourg, composé de trois claviers, pédale et quarante-deux jeux, terminé en 1604; 2° Celui de l'abbaye de Riddageshausen, à trois claviers, pédale et trente-un jeux. Comme compositeur, il a publié : *Christliche harmonia, zu Ehren dess new erwehlten Raths des* 1572 *Jahrs in Erffurt, mit 5 Stimmen componirt,* 1572.

COMPENIUS (ESAIE), organiste, facteur d'orgues et d'instrumens du duc de Brunswick, naquit vers 1560. Il vivait à Brunswick vers 1600. On doit à Prætorius des renseignemens sur cet artiste et sur ses travaux. C'est de lui que nous apprenons que Compenius avait écrit un traité de la construction des tuyaux d'orgue et de quelques autres parties de cet instrument. Prætorius promettait de mettre au jour cet ouvrage, mais il n'a jamais paru. Le même écrivain dit (*Syntagma mus.,* t. II, p. 140) que Compenius a inventé un jeu de flûte en bois (double flûte, *doifllœte*) qui chantait à la fois comme *huit* et comme *quatre pieds,* c'est-à-dire à l'octave. Ce jeu se trouve assez communément dans les orgues de la Thuringe. Les orgues qui ont été construits par Compenius sont : 1° Celui du château de Hessen, composé de ving-sept jeux en tuyaux de bois, construit en 1612, et qui fut placé en 1616 à Frederichsbourg, en Danemarck; 2° Le grand orgue de Bückebourg, de quarante-huit jeux, trois claviers et pédale, construit en 1615; 3° L'orgue de l'église St.-Maurice, à Halle, construit en 1625.

COMPENIUS (LOUIS), constructeur d'orgues, paraît avoir vécu à Erfurt vers le milieu du 17e siècle. En 1649, il a fini l'orgue de l'église des Prédicateurs, dans la même ville, auquel on a ajouté plusieurs jeux depuis lors.

COMPÈRE (LOUIS), célèbre contrapuntiste, naquit vers le milieu du 15e siècle. M. l'abbé Baini, citant ce musicien dans l'index de ses Mémoires sur la vie et les ouvrages de Pierluigi de Palestrina, le désigne sous le surnom de *Le Normant,* mais sans indiquer dans l'ouvrage sur quelle autorité il lui donne cette qualification. Sans doute il s'est appuyé de quelque manuscrit ou ancienne publication; mais je crois qu'il a été induit en erreur par une similitude de nom, comme je le ferai voir tout à l'heure. Il est au moins vraisemblable que Compère n'est pas né en Normandie, et qu'il a vu le jour dans l'ancienne Flandre française, car Claude Hémeré (*Tabell. chronol. decan. St.-Quintini,* p. 162) et Colliete (*Mémoires pour servir à l'histoire du Vermandois,* t. III, p. 159) disent, d'après des actes authentiques et des registres anciens, que Compère fut d'abord enfant de chœur à l'église Saint-Martin, à St.-Quentin. Les mêmes auteurs ajoutent qu'il vivait encore en

1524, sous le règne de François Ier.

Le nom de ce musicien a donné lieu à beaucoup d'erreurs. M. l'abbé Baini l'appelle « *Loyset*, detto *Compere*, e *mon Compere* come il *Normant*. » M. R.-G. Kiesewetter semble hésiter sur le nom véritable, car il indique dans son Mémoire sur les musiciens belges, couronné par l'Institut des Pays-Bas (p. 32), et dans son ouvrage postérieur intitulé : *Geschichte der europœische abendlœndischen oder unsrer heutigen Musik* (p. 56), le nom de *Compère* comme celui de famille, et *Loyset* comme le prénom, tandis que dans ce dernier ouvrage (p. 103), il indique d'abord celui de *Loyset*, puis celui de *Compère*. Forkel, qui ne dit rien de Compère, parle d'un musicien nommé *Loyset Piéton* (*Allgem. geschichte der Musik*, t. II, p. 648), et considère *Loyset* comme le nom, et *Piéton* comme un sobriquet [1]. Or, Piéton (Louis) fut un musicien né vers la fin du 15e siècle à Bernay, en Normandie (Voy. *Piéton*), et c'est lui qui a été désigné autrefois sous le nom de *Normant*. C'est aussi de ce Piéton que Jean Lemaire de Belges a parlé lorsqu'il a dit dans son poème de *Vénus* :

Les termes doux de Loyset et Compère
Font mélodie aux cieux même confine.

Quant au nom de *Loyset*, c'est le diminutif de *Loys* (Louis), c'est-à-dire *le petit Louis*, dénomination d'amitié et de bienveillance dont on se servait, à l'égard de certains artistes, comme on disait autrefois dans les Pays-Bas *Jannekin* pour *Jan* (Jean), *Josekin* pour Josse (Joseph), *Pierkin* ou *Pieyerkin* pour *Pieyer* (Pierre); Ainsi *Loyset* (le petit Louis) était le prénom de *Compère*. A l'égard de la dénomination de *Monsieur mon Compère*, qu'on trouve dans un manuscrit des archives de la chapelle pontificale (no 42) et dans plusieurs autres endroits, on ne peut douter que ce ne soit un jeu de mots auquel le nom du musicien avait donné lieu. Ces sortes de plaisanteries étaient fort en usage au temps où Compère vivait. E.-L. Gerber estropie le prénom de Loyset en celui de Loset, et y ajoute celui de *Samsom*, qu'il écrit *Sampson* : je ne sais où il a pris cela.

Il est à peu près hors de doute que Compère a été élève d'Okeghem (*V.* ce nom), et qu'il fut le condisciple de Josquin, car Guillaume Crespel, qui fut aussi élève d'Okeghem, le nomme dans sa *Déploration* sur la mort de ce grand musicien qui a été rapportée à l'article *Brumel* (*Voy.* ce nom). Tous les auteurs du 16e siècle s'unissent pour louer le savoir qu'il avait acquis dans son art; ce que nous connaissons de ses ouvrages s'accorde avec les éloges qui en ont été faits. Malheureusement ces ouvrages sont en petit nombre. Gerber dit qu'on trouve plusieurs mélodies de Compère dans un recueil de chants en diverses langues, imprimé de 1530 à 1540, in-8o, et dont la bibliothèque de Zwickau renferme un exemplaire; mais il ne fait connaître ni le titre du recueil, ni le lieu de l'impression. Dans la collection des messes imprimées à Venise, par Petrucci, on trouve un *Asperges* de Compère. Le volume manuscrit des archives de la chapelle pontificale, coté no 42, renferme (p. 78 et suiv.) un motet à cinq voix de ce musicien, composé sur des paroles différentes aux diverses parties; le ténor et le deuxième contralto chantent : *Fera pessima devoravit filium meum Joseph*, pendant que le soprano, le premier contralto et la basse font entendre des vers sur les querelles du pape Jules II et de Louis XII, roi de France. Le manuscrit précieux qui appartient à M. Guilbert de Pixérécourt, et dont a été fait mention aux articles de Busnois et de Caron (*Voyez* ces noms), contient plusieurs pièces de Compère, que l'auteur de cette Biographie a mises en partition pour faire partie d'une collection de monumens des premiers temps de la musique harmonique.

[1] In der Ueberschrift dieser Motette führt *Loyset* den beynamen *Pieton* (Loc. cit.)

COMTE (ANTOINE LE), maître de musique des églises de Sainte-Marie et de Saint-Martin, à Marle, vers la fin du 17e siècle, a publié : *Missa quinque vocibus ad imitationem moduli : O vivum ineffabilem*, Paris, Christophe Ballard, 1685, in-fol.

CONCEIÇAM (PHILIPPE DA), moine portugais, né à Lisbonne, vécut dans un couvent à Castella, vers le commencement du 17e siècle. La Bibliothèque du roi de Portugal possédait des *Vilhancicos do sacramento e Natal* de sa composition.

CONCEIÇAM (PIERRE DA), clerc régulier, né à Lisbonne, fut à la fois bon poète et compositeur distingué. Il est mort le 4 janvier 1712, à peine âgé de vingt-un ans. Machado (Bibl. Lusit., t. III, p. 569) donne la liste suivante de ses compositions : 1° *Musica a 4 coros*, pour une comédie ; 2° *Loa com musica a 4 vozes ;* 3° *Vilhancicos a 3, 4 e 8 vozes ;* 4° *A cetera, e solfa de hum vilhancico ;* 5° *In exitu Israel de Egypto a 4 vozes, fundadas sobre o Canto-Chao do mesmo psalmo* (*In exitu Israel*, à quatre voix, sur le plain-chant de ce psaume).

CONCEIÇAM (NUNO DA), moine portugais, né à Lisbonne, étudia la musique avec succès dans sa jeunesse, et devint maître de chapelle de son couvent à Coimbre, où il est mort en 1737. On y conserve en manuscrit ses compositions, qui consistent en hymnes, motets, psaumes, etc.

CONCILIANI (CHARLES), chanteur habile, né à Sienne, en 1744, débuta sur le théâtre de Venise, et eut bientôt une brillante réputation. En 1763, il passa au service de la cour de Bavière, mais il y resta peu, ayant été invité par Frédéric II, roi de Prusse, à faire partie de sa chapelle. Il vivait encore en 1812, et habitait une jolie maison de campagne près de Charlottenbourg, où il avait rassemblé une fort belle bibliothèque de musique. Les qualités qui distinguèrent cet artiste furent une belle mise de voix, une grande légèreté, et surtout un trille admirable.

CONDILLAC (ÉTIENNE-BONNOT DE), abbé à Mureaux, philosophe distingué du 18e siècle, naquit à Grenoble en 1715. Ayant été nommé précepteur du duc de Parme, petit-fils de Louis XV, il écrivit pour son élève son Cours d'études, l'un des fondemens les plus solides de sa réputation. En 1768 il fut reçu à l'Académie française, à la place de l'abbé d'Olivet. Il mourut dans sa terre de Flux, près de Beaugenci, le 3 août 1780. Dans son *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, il traite *de l'origine et des progrès du langage et de la musique*, 2e partie, § 5. Hiller a donné une traduction allemande de ce morceau dans ses *Notices et extraits sur la musique*, année 1766, p. 269. Ce que dit Condillac concernant la musique prouve que les meilleurs esprits peuvent s'égarer lorsqu'ils parlent de ce qu'ils ignorent.

CONFORTI (JEAN-BAPTISTE), compositeur italien, élève de Claude Merulo, a publié en 1567, à Venise, son premier œuvre de madrigaux à cinq voix. Ces renseignemens sont les seuls qu'on ait sur cet artiste.

CONFORTO (ANTOINE), habile violiniste, naquit dans le Piémont en 1743, et fut élève de Pugnani. Lorsque Burney passa à Vienne, en 1772, il y trouva Conforto, qui y était établi. Ce virtuose a laissé en manuscrit deux œuvres de sonates pour le violon.

CONFORTO (NICOLAS), compositeur dramatique, né en Italie, se fixa à Londres, vers 1757, et y fit représenter un opéra intitulé *Antigono*, qui eut douze représentations.

CONRAD, moine bénédictin au monastère de Hirschau, vers 1140, fut philosophe, rhéteur, poète et musicien, autant qu'on pouvait l'être de son temps. On a de lui un traité *De musica et differentia tonorum*, lib. 1, dont on trouve des copies manuscrites dans plusieurs bibliothèques (*Vid.* Trith. *in Chron. Hirsaug.*

sub. ann. 1091. pag. 90 et 91.) Forkel et Lichtenthal ont fait par erreur deux articles d'un seul en distinguant Conrad du diocèse de Cologne de Conrad de Hirschau, et le traité *De musica et differentia tonorum* de celui qu'ils citent ensuite sous le titre *De musica et Tonis*.

CONRAD DE MURE, chanoine et chanteur primaire de l'église principale de Zurich, vivait vers l'an 1274. Gesner (*Bibl. Univ.*) cite un traité *De musica* dont il était auteur.

CONRAD (BARTHOLOMÉ), jésuite professeur de mathématiques à l'université d'Olmütz, vers le milieu du 17e siècle, a fait imprimer une dissertation intitulée : *Propositiones physico-mathematicæ de natura soni*, Olmütz, 1641, in-4°.

CONRAD (JEAN-CHRISTOPHE), organiste à Eisfeld, dans le pays de Hildbourghausen, a fait imprimer à Leipsick, en 1772, deux suites de préludes pour l'orgue. Ce sont de bons ouvrages dans la manière des anciens organistes allemands.

CONRAD (J.-G.). On a sous ce nom un livre qui a pour titre : *Beitrag zum Gesangs unterricht in Ziffern, als Probe einer Leichten Beziefferung*. (Essai sur l'enseignement du chant par chiffres, etc.) Meissen, Goedsche. Ce musicien a publié aussi chez Breitkopf, à Leipsick, un recueil de préludes faciles pour l'orgue.

CONRADI (JEAN-GEORGES), maître de chapelle à OEttingen, vers la fin du 17e siècle, fut un des compositeurs qui firent entendre les premiers opéras allemands, sur le théâtre de Hambourg. Ses principaux ouvrages sont : 1° *Ariane*, en 1691 ; 2° *Diogenes*, 1691 ; 3° *Numa Pompilius*, 1591 ; 4° *Carolus Magnus*, 1692 ; 5° *Jerusalem*, première partie, 1692 ; 6° *Jerusalem*, deuxième partie, 1692 ; 7° *Sigismond*, 1693 ; 8° *Gensericus*, 1693 ; 9° *Pygmalion*, 1793. Le style de ce musicien est lourd ; et ses mélodies sont sans grâce : cependant Mattheson assure (dans la 22e méditation de son *Musick. Patriot.*) que plusieurs de ses opéras ont obtenu d'éclatans succès.

CONRADI (Mlle), célèbre cantatrice allemande, fille d'un barbier de Dresde, naquit vers 1682. Elle brilla sur le théâtre de Hambourg de 1700 à 1709, et chanta ensuite à Berlin dans deux opéras. En 1711, elle devint la femme d'un noble polonais, nommé le comte Gruzewski, et quitta le théâtre. Mattheson a parlé de cette cantatrice avec beaucoup d'éloges sous le rapport de ses facultés naturelles, mais il assure que son éducation musicale était à peu près nulle.

CONRING (HERMAN), savant distingué, médecin célèbre, professeur de droit civil et politique, philologue habile et historien, naquit à Norden en Ostfrise le 9 novembre 1606. En 1632 il fut nommé professeur de philosophie naturelle à Helmstadt. La reine Christine de Suède l'appela à Stockholm en 1650, avec le titre de son médecin et de son conseiller. Il fut sucessivement honoré des bontés de Charles-Gustave, roi de Suède, de Louis XIV, et de l'empereur d'Allemagne. Il mourut le 12 décembre 1681, âgé de soixante-quinze ans. Ses œuvres ont été recueillies par Jean-Guillaume Gœbel, et publiées en 1720, à Brunswick, en 7 vol. in-fol. On trouve dans cette collection beaucoup de renseignemens sur la musique, et particulièrement sur celle des anciens, dans un grand nombre d'endroits du tome III. On peut en voir l'indication dans la Littérature de la musique de Forkel (*Allgem. Litter. der Musik*, pag. 93), et dans l'ouvrage de Mattheson intitulé *Grundlage einer Ehrenpforte*, pag. 39.

CONSALVO (T.), ancien élève du Conservatoire de la Pietà, à Naples, a publié des principes de musique, suivis des règles d'accompagnement de Fenaroli, sous ce titre : *La Teoria musicale compresevi ancora le rinomate regole pel partimento del cel. maestro Fenaroli, corredate di annotazioni*, Naples 1726.

CONSILIUM (JACQUES), musicien français qui vivait dans la première partie du

16e siècle, est connu par quelques motets et des chansons qui ont été insérées dans les recueils publiés de son temps et particulièrement dans la précieuse collection de motets imprimée à Paris chez Pierre Attaignant, de 1529 à 1537, in-4o obl., gothique. Les livres septième, huitième et onzième, contiennent les motets à cinq voix *In illa die*, *Cum inducerent*, et *Adjuva me Domine*, de la composition de Consilium. Il y a lieu de croire que le nom sous lequel cet artiste est connu n'était pas le sien, et que suivant un usage assez fréquent du temps où il vécut, on a latinisé celui qui lui appartenait réellement.

CONSOLI (THOMAS), sopraniste, né à Rome vers 1753, fut appelé en 1775 à la cour de l'électeur de Bavière pour y chanter l'opéra *seria*. En 1777, il obtint un congé de six mois pour faire un voyage en Italie, mais le prince Maximilien III étant mort dans la même année, tous ses engagemens se trouvèrent rompus, et le prince Charles-Théodore, successeur de l'électeur, congédia Consoli de son service. Il résolut alors de se fixer à Rome, et fut admis comme chanteur à la chapelle Sixtine. Il vivait encore en 1808.

CONSTANTIN, violon de la musique de Louis XIII et roi des ménétriers, fut un artiste habile pour le temps où il vécut, et composa des pièces à cinq et six parties pour le violon, la viole et la basse, qui ne sont pas dépourvues de mérite. Il mourut à Paris, en 1657, et eut pour successeur Dumanoir, dans sa charge de roi des ménétriers.

CONSTANTIN (. . .), ancien chef d'orchestre de la danse aux jardins de Tivoli, s'est fait connaître par un grand nombre de cahiers de contredanses pour orchestre complet, en quatuors, en trios, etc. On a aussi de lui des valses et des contredanses variées pour violon seul. Tout ce que ce musicien a écrit ou arrangé a été gravé à Paris.

CONSTANTINI (FABIO). *Voyez* COSTANTINI.

CONSTANTIUS (BARBARINUS), compositeur sicilien qui vivait au commencement du dix-septième siècle, a fait imprimer plusieurs de ses pièces dans un recueil intitulé : *Infidi lumi*, Palerme, 1603.

CONTANT DE LA MOLETTE (PHILIPPE DU), naquit à la Côte Saint-André, le 29 août 1737. Ayant obtenu le degré de docteur en théologie en 1765, il fut ensuite nommé vicaire général du diocèse de Vienne. Il périt victime de la révolution en 1793. On a de lui : *Traité sur la poésie et la musique des Hébreux*, Paris, 1781, in-12 ; ouvrage qui ne mérite aucune estime. Forkel et Lichtenthal se sont trompés sur le nom de cet auteur en écrivant *Constant*.

CONTI (ANGELO), né à Aversa, en 1603, a publié à Venise, en 1634, un livre de messes à cinq voix ; trois livres de madrigaux à quatre voix, en 1635-1638, et un livre de motets à deux et dix voix, 1639.

CONTI (FRANÇOIS), compositeur distingué et l'un des plus habiles théorbistes qui aient existé, naquit à Florence, dans la seconde moitié du 17e siècle. On ignore où il fit ses études musicales, mais il paraît qu'elles furent bien dirigées, car il écrivait avec élégance, quoiqu'il manquât d'invention, et qu'il se bornât à imiter le style d'Alexandre Scarlatti. Cette opinion, concernant la musique de Conti, n'est pas celle qui a été émise par quelques écrivains allemands, notamment par Schulz et Gerber ; ces auteurs lui reconnaissent un génie original et l'accusent même de bizarrerie ; mais je n'ai trouvé aucune trace de cette originalité dans la partition de *Teseo in Creta*, ni dans les airs de *Il finto Policare* et de *Clotilda*, que je possède. Ces airs sont exactement calqués sur ceux de Scarlatti.

Conti se rendit à Vienne en 1703, et y entra dans l'orchestre de la chapelle impériale, en qualité de théorbiste. L'empereur, qui aimait son talent, le nomma peu après compositeur de sa chambre et vice-maître de sa chapelle. A la mort de Ziani, en

1722, il devint titulaire de sa place. Quanz, qui entendit Conti jouer du théorbe à Prague, en 1723, dans l'opéra de *Costanza e Fortezza*, parle de son talent avec admiration. Son opéra de *Clotilde* fut joué à Londres en 1709; on ignore s'il se rendit en cette ville pour le faire représenter, ou si l'ouvrage avait été joué précédemment à Vienne. Quoi qu'il en soit, cette composition fut suivie de beaucoup d'autres que Conti écrivit pour la cour impériale. Parmi ces productions, on cite surtout le *Don Chisciotte* comme empreint d'une originalité remarquable. Cet ouvrage, traduit en allemand par Müller, fut joué à Hambourg en 1722. On dit que le succès de cette composition excita la jalousie et la haine de Mattheson contre Conti, et que c'est à cette cause qu'il faut attribuer la publication d'une anecdote insérée dans le *Parfait maître de chapelle* de cet écrivain [1], et dont on conteste aujourd'hui la réalité. Voici cette anecdote telle qu'elle est rapportée par Mattheson, d'après une lettre datée de Ratisbonne, le 19 octobre 1730.

Une discussion s'étant élevée entre un prêtre séculier et Conti, celui-ci fut insulté d'une manière grave par l'homme d'église, et se vengea par un soufflet. Le clergé, ayant été saisi de cette affaire, condamna le compositeur à faire amende honorable à la porte de l'église cathédrale de Saint-Étienne, pendant trois jours. Quoique l'empereur (Charles VI) eut de l'attachement pour son maître de chapelle, il n'osa point annuler cet arrêt; peut-être ne croyait-il pas en avoir le pouvoir; il se borna à réduire à une seule séance la station à la porte de l'église. Irrité par l'humiliation qu'il subissait, Conti employa le temps qu'il passa sur les marches de l'escalier de Saint-Étienne à vomir des injures contre ses juges. Cette scène scandaleuse le fit condamner à recommencer l'épreuve, le 17 septembre suivant (1730), revêtu d'un cilice, et entouré de douze gardes, avec une torche dans la main. Bientôt après, un arrêt du tribunal civil le condamna à payer au clergé une amende de mille florins, à un emprisonnement de quatre ans, et à être ensuite banni de l'Autriche. Ceux qui ont rapporté cette triste histoire, d'après Mattheson, ajoutent qu'on croit que Conti mourut en prison.

Gerber a essayé, dans son nouveau Dictionnaire des musiciens, de révoquer en doute l'anecdote dont il s'agit, ou du moins de la mettre sur le compte d'un fils de Conti, jeune homme à tête folle, dit-il (quoiqu'il ne soit pas prouvé que Conti eut un fils), et il s'appuie de l'autorité de Quanz et de Reichardt. Selon lui, Mattheson n'avait pour garant du fait que la lettre d'un jeune étourdi de Ratisbonne, et ne l'avait accueilli que par haine contre le musicien italien. L'auteur de l'article *Conti* du dictionnaire universel de musique, publié par M. Schilling, copie en partie celui de Gerber, et ajoute que des écrivains imprudens, au nombre desquels figure le rédacteur de la *Revue musicale*, ont emprunté *ces fables scandaleuses* au livre de Mattheson. Ceci oblige l'auteur de cette biographie d'examiner de quel côté sont les probabilités.

Walther a publié son lexique de musique en 1732, c'est-à-dire deux ans après l'événement indiqué par la lettre écrite de Ratisbonne, le 19 octobre 1730; il n'en parle pas à l'article *Conti* (*Francesco*), mais il avoue que les derniers renseignemens qu'il a eus sur cet artiste remontent à 1727, et qu'il les a puisés dans un almanach d'adresses de Vienne. *Le Parfait maître de chapelle* de Mattheson a paru en 1739; neuf années seulement s'étaient écoulées depuis l'événement rapporté dans cet ouvrage; la plupart des amis de Conti vivaient sans doute encore; cependant aucune réclamation n'a été faite à l'apparition du livre de Mattheson; tout le monde a gardé le silence sur un fait si extraordinaire, et ce n'est qu'en 1752 que fut pu-

[1] Der Vollkommene Cappellmeister, p. 40.

blié l'ouvrage de Quanz sur la flûte, où se trouvent quelques mots qui semblent contredire, mais d'une manière indirecte, l'anecdote du *Parfait maître de chapelle*. A l'égard de l'autorité de Reichardt, elle est de nulle valeur, car il écrivait environ soixante-dix ans après l'événement. Mattheson était sans doute d'un caractère jaloux, mais il ne peut être accusé d'avoir dans cette affaire accordé trop légèrement sa confiance à de faux renseignemens, car la lettre fut écrite en 1730, et il ne la publia que neuf ans après. S'il n'avait pas eu la certitude alors d'être bien informé, il se serait exposé à passer pour le plus imprudent de tous les hommes. Il est bon de remarquer encore que Quanz a eu le tort d'attendre trop long-temps pour démentir le fait, et qu'il ne l'a pas fait d'une manière explicite. Enfin, n'oublions pas que Gerber et le Dictionnaire général de musique avouent qu'on ignore le lieu et l'époque de la mort de Conti; après 1730, tout se tait sur son sort, et ce silence sur un maître de chapelle de l'empereur et sur un artiste tel que Conti est au moins singulier. Le lecteur jugera, d'après ces renseignemens de quel côté est l'imprudence des assertions.

Voici la liste des ouvrages de Conti : *Clotilde*, opéra sérieux, à Londres, en 1709; 2° *Alba Cornelia*, à Vienne, en 1714; 3° *I Satiri in Arcadia*, 1714; 4° *Teseo in Creta*, 1715; 5° *Il Finto Policare*, 1716; 6° *Ciro*, 1716; 7° *Alessandro in Sidone*, 1821; 8° *Don Chisciotte in Siera Morena*, 1719; 9° *Archelao, re di Cappadocia*, 1722; 10° *Mosè preservato*, 1722; 11° *Penelope*, 1724; 12° *Griselda*, 1725; 13° *Isifile*; 14° *Galatea vindicata*; 13° *Il Trionfo dell' amore e dell' amicizia*; 16° *Motetto a soprano solo, 2 viol. concert., 2 violini ripieni, 2 ob. viola, viola di gamba e basso*; 17° Cantate : *Lontananza del amato bene*, pour soprano, chalumeau, flûte, violon à sourdine, luth français et clavecin; 18° Cantate : *Con più luci di condori*, pour soprano, violons et clavecin; 19° Cantate : *Poi che speme*, pour soprano, deux violons, viole et basse; 20° Cantate : *Quando penso a colei*, pour soprano et clavecin. Les archives de musique du prince de Sondershausen contiennent un volume manuscrit qui renferme vingt-six cantates de Conti.

CONTI (IGNACE), compositeur dramatique, né à Florence, fut contemporain de François, et comme lui au service de la cour de Vienne. Quelques personnes ont cru qu'ils étaient frères; d'autres, que François fut le père d'Ignace. On n'a pas de renseignemens pour éclaircir ce doute. Ignace Conti a donné à Vienne: 1° *La Distruzione di Hai*, en 1728; 2° *Il Giusto afflitto nella persona di Giobbe*, 1736.

CONTI (L'ABBÉ ANTOINE), né à Venise, d'une famille noble, en 1678, est mort en 1749, à l'âge de soixante-onze ans. Il fut lié d'une étroite amitié avec Benoît Marcello, vécut quelque temps en France, puis en Angleterre, où il devint l'ami de Newton. Dans ses œuvres posthumes, imprimées à Venise, en 1756, in-4°, on trouve : *Dissertazione sulla musica imitativa*; cette dissertation fait voir que Conti avait adopté toutes les idées de Marcello sur la musique; il s'élève particulièrement contre le chant de bravoure que Farinelli et Caffarelli avaient mis à la mode.

CONTI (JOACHIN), surnommé *Gizziello*, du nom de son maître D. Gizzi, fut un des plus grands chanteurs du 18e siècle. Né à Arpino, petite ville du royaume de Naples, le 28 février 1714, il subit de bonne heure la castration; soit, comme l'ont dit plusieurs biographes italiens, qu'une maladie de son enfance eût rendu cette opération nécessaire, soit que la pauvreté de ses parens les eût déterminés à spéculer sur la mutilation de leur enfant. Quoi qu'il en soit, jamais cet acte de dépravation n'eut de plus heureux résultats pour l'art : voix douce, pure, pénétrante, étendue, jointe à une expression naturelle,

à un sentiment profond du beau, tout se trouva réuni dans le jeune Conti. A l'âge de huit ans, ses parens le conduisirent à Naples, et le mirent sous la direction de leur compatriote Gizzi. Cet habile professeur entrevit au premier aspect tout ce qu'on pouvait attendre d'un tel élève : il se l'attacha, le reçut dans sa maison, l'alimenta gratuitement et lui donna ses soins pendant sept années consécutives. Ce fut par reconnaissance pour son maître que Conti prit le nom de *Gizziello*.

Le premier essai des talens du virtuose eut lieu à Rome lorsqu'il n'était âgé que de quinze ans; le succès fut prodigieux, et sa réputation s'étendit dans toute l'Italie. En 1731, il excita le plus vif enthousiasme lorsqu'il chanta sur le théâtre de la même ville la *Didone* et l'*Artaserse* de Léonard de Vinci. On rapporte à cette occasion que Caffarelli, autre célèbre chanteur, qui se trouvait alors à Naples, ayant appris que Gizziello devait chanter certain jour, partit en poste pour Rome, afin de l'entendre. Arrivé dans cette ville, il se rendit au théâtre et entra au parterre enveloppé de son manteau, afin de n'être point reconnu. Après le premier air chanté par Gizziello, Caffarelli saisit un moment où l'on faisait trève aux applaudissemens et s'écria : *Bravo, bravissimo, Gizziello! è Caffarelli che tel dice;* après quoi il sortit précipitamment et reprit la route de Naples. En 1732 et 1733, Gizziello chanta à Naples avec le même succès. Trois ans après il partit pour Londres, où il était engagé pour le théâtre que Handel dirigeait. C'était l'époque de la rivalité la plus ardente entre ce théâtre et celui de *l'opposition* confié aux soins de Porpora. Ce dernier où l'on trouvait réunis des chanteurs tels que Farinelli, Senesino et la fameuse Cuzzoni, avait alors un avantage marqué dans l'opinion, et Handel, avec tout son génie, ne pouvait lutter contre un pareil ensemble, qu'en lui opposant quelque virtuose du premier ordre. L'arrivée de Gizziello rétablit ses affaires : ce grand artiste débuta le 5 mai 1736, dans l'*Ariodant* de Handel, avec un succès d'enthousiasme. Le 12 de ce mois il chanta dans l'*Atalante* du même auteur, composée pour le mariage de la princesse de Galles, et il continua pendant plusieurs années à exciter l'admiration des Anglais. En 1743, il se rendit à Lisbonne, où il avait été appelé pour le théâtre de la cour. On remarqua dès ce moment que le talent de Gizziello s'était perfectionné par les études qu'il avait faites après avoir entendu Farinelli, et sa réputation s'étendit de telle sorte que le roi de Naples, Charles III, qui venait de faire construire le théâtre de St.-Charles, résolut d'y réunir Caffarelli et notre chanteur dans l'opéra d'*Achille in Sciro*, dont la musique avait été composée par Pergolèse. On fit donc revenir Caffarelli de la Pologne et Gizziello de Portugal; celui-ci chanta le rôle d'Ulysse, et l'autre celui d'Achille. Rien ne peut être comparé à l'effet que Caffarelli produisit dans le premier air qu'il chanta : toute la cour et les spectateurs se livrèrent pendant quelques minutes aux transports les plus vifs et aux applaudissemens les plus bruyans. Gizziello avoua depuis qu'il se crut perdu et qu'il resta tout étourdi de ce qu'il venait d'entendre. *Néanmoins*, dit-il, *j'implorai l'assistance du ciel, et je m'armai de courage*. L'air qu'il devait chanter était dans le style pathétique; le son de sa voix, si pur, si touchant, le fini de son exécution, l'accent si expressif qu'il sut y mettre, et probablement aussi l'émotion que lui avait causée le succès de son rival, tout cela, dis-je, le fit atteindre à un tel degré de sublimité, que le roi transporté se leva, battit des mains, invita toute sa cour à l'imiter, et la salle fut ébranlée par les applaudissemens prolongés de l'auditoire. Aucun des deux rivaux ne fut vaincu; Caffarelli fut déclaré le plus grand chanteur dans le genre brillant, Gizziello, dans le style expressif.

En 1749, ce virtuose passa en Espagne, où il chanta sous la direction de Farinelli avec la célèbre Minghotti. Trois ans après il retourna à Lisbonne, et se fit entendre dans le *Demofoonte* de David Perez. Le roi de Portugal le combla de richesses, et l'on rapporta que, touché d'un air pastoral que Gizziello avait chanté dans une cantate pour la naissance de ses fils, ce prince lui fit présent d'une poule et de vingt poussins d'or de la plus grande valeur. Vers la fin de l'année 1753, ce grand artiste résolut de quitter le théâtre, et revint dans sa ville natale, où il demeura quelque temps [1]; ensuite il fixa son séjour à Rome, et après avoir joui de sa fortune avec honneur, il mourut dans cette ville le 25 octobre 1761, à l'âge de 47 ans. Son portrait a été gravé, et se trouve dans la *Biografia degli uomini illustri del regno di Napoli*.

CONTI (JACQUES), violiniste italien, mort à Vienne en 1804, était en 1790 premier violon de la chapelle de l'impératrice de Russie et du prince Potemkin. Trois ans après il se rendit à Vienne, où il fut fait chef d'orchestre de l'Opéra Italien. Ses ouvrages imprimés consistent en cinq concertos pour le violon, deux œuvres de sonates pour le même instrument, trois œuvres de duos, *idem*, op. 6, 9 et 10, et un œuvre de solos pour le violon, op. 8. Il y a eu un autre violiniste du nom de Conti (Pierre), qui a publié un concerto de violon à Amsterdam, en 1760.

CONTI (CHARLES), compositeur dramatique, né à Naples vers 1804, a été admis comme élève au collége royal de musique de cette ville; et y a fait ses études sous la direction de Tritto. Au mois de septembre 1827, il a fait représenter avec quelque succès, au théâtre *Valle*, de Rome, un opéra qui avait pour titre *L'Innocenza in periglio*. Au mois de décembre de la même année, il a donné au théâtre *Nuovo* de Naples *Gli Aragonesi in Napoli*. Le 6 juillet 1828, on joua au théâtre Saint-Charles, un ouvrage du même auteur intitulé *Alexi*: il fut accueilli avec froideur. Cet opéra n'avait pas été écrit entièrement par Conti; une indisposition grave qui lui était survenue, ne lui avait pas permis de pousser son travail au-delà de la troisième scène du second acte; la partition fut terminée par Vaccai. Riccordi a publié à Milan quelques morceaux détachés de l'opéra de Conti, *Gli Aragonesi in Napoli*.

CONTINI (JEAN), maître de chapelle de la cathédrale de Brescia en 1550, a publié les ouvrages suivans de sa composition: 1° *Madrigali a cinque voci*, lib. 1, Venise 1550; 2° *Cantiones sex vocum*, Venise, 1565, in-4°; 3° *Introitus et alleluja quinque vocum*, ibid., in-4°; 4° *Hymnos quatuor vocum*, ibid., in-4°; 5° *Threnos Hieremiæ quatuor vocum*, ibid., in-4°; 6° *Missæ 4 vocibus concert.*, ibid., in-4°. Ce musicien ne doit pas être confondu avec Jean Contini, compositeur de l'école romaine qui vivait au commencement du 18e siècle, et qui est auteur d'un oratorio, intitulé *Il Pescatore castigato*. Cet oratorio fut exécuté avec beaucoup d'effet dans l'église des dominicains, à Prague en 1735.

CONTIUS (CHRISTOPHE), bon constructeur d'orgues, vivait à Halberstadt au commencement du 18e siècle. Ses principaux ouvrages sont: 1° L'orgue de Tarschengen, composé de vingt-un jeux, deux claviers et pédale, terminé en 1706; 2° Celui de l'église des Femmes (*Frauenkirche*) à Halle, composé de soixante-cinq jeux, trois claviers et pédale, fini en 1713.

CONTIUS (. . . . .), compositeur, claveciniste et joueur de harpe, naquit à Rosla, en Turinge, vers 1714. Il fut d'abord attaché au service du comte de

[1] C'est par une erreur manifeste que A. Burgh (Anecdotes of music, tom. III, pag. 169) dit que Gizziello se trouvait encore à Lisbonne en 1755, lors du tremblement de terre qui détruisit cette ville, et qu'après avoir échappé comme par miracle à ce funeste événement, ce grand chanteur, dans un accès de dévotion, avait été s'enfermer dans un cloître où il mourut peu de temps après.

Bruhl, à Dresde, en qualité de harpiste. Lorsque la chapelle de ce ministre eut été dispersée par suite de la guerre de sept ans, Contius se transporta à Sonderhausen, en 1759, et y mena une vie retirée, donnant des leçons de clavecin et de harpe. Il y composa plusieurs morceaux d'église pour la chapelle du prince, dans lesquels il employa des idées puisées dans les œuvres de Hasse, mais avec adresse, et de manière à prouver qu'il connaissait bien les ressources du contrepoint. En 1762, il entra au service du prince de Bernebourg; mais ayant reçu sa démission en 1770, il se rendit à Quedlimbourg, où il obtint une charge civile, dans laquelle il est mort en 1776. Il est auteur de plusieurs concertos de clavecin et de harpe, ainsi que de quelques symphonies; mais tous ces ouvrages sont restés en manuscrit.

CONTIUS (HENRI-ANDRÉ), constructeur d'orgues privilégié, à Halle, vécut vers le milieu du 18e siècle. Les meilleurs instrumens sortis de ses mains sont : 1° L'orgue de l'église principale à Giebichenstein, composé de vingt-deux jeux, deux claviers, et pédale, avec deux anges qui jouent des timbales, et un autre qui sonne de la trompette : cet orgue a été fini en 1743; 2° L'orgue de la nouvelle église de Glaucha, de vingt-cinq jeux, deux claviers et pédale, terminé en 1755; 3° Un orgue de chambre, pour un seigneur des environs de Riga, en 1760.

CONTREDIT (ANDRIEN OU ANDRÉ), ecclésiastique, vivait vers la fin du 13e siècle. Il était poète et musicien, et a laissé neuf chansons notées. Le manuscrit de la Bibliothèque du roi, coté 7222 (ancien fonds), en contient huit.

CONVERSI (JÉRÔME), né à Corrège vers le milieu du 16e siècle, est connu comme auteur des ouvrages suivans : 1° *Canzoni a cinque voci*, Venise, 1575; 2° *Madrigali a sei voci*, lib. 1, Venise, 1584.

CONYERS (JEAN), savant anglais, membre de la société royale de Londres dans la seconde moitié du 17e siècle, a donné dans les *Transactions philosophiques*, tome XII, page 1027, une dissertation sur la trompette parlante perfectionnée par Moreland sous ce titre : *The Speaking trompet improved.*

COOK (HENRI), musicien anglais, fut élevé à la chapelle royale de Charles Ier; mais au commencement des troubles qui causèrent la mort de ce prince, il quitta la musique pour suivre la carrière militaire. En 1642 il obtint une commission de capitaine, ce qui fait que les anglais le désignent ordinairement sous le nom de *capitaine Cook*. Au retour de Charles II, il rentra dans l'ordre civil, et fut nommé maître des enfans de la chapelle royale. Parmi ses élèves, on distingue Humphrey, Blow et Wise; Anthony Wood nous apprend que Cook mourut, en 1672, du chagrin que les succès de Humphrey lui occasionnèrent. On n'a imprimé de la musique de Cook que quelques antiennes dans les collections de son temps; elles ne donnent pas une haute opinion de son génie. Playford a inséré plusieurs airs de ce compositeur dans son *Musical companion* (Londres, 1667); ils sont d'un style sec et aride.

COOK (BENJAMIN), fils d'un marchand de musique, naquit à Londres, en 1739. Par une étude assidue des meilleurs livres sur la théorie de la musique, et de la musique d'église des plus grands compositeurs, il parvint à un haut degré d'habileté comme harmoniste et comme organiste, et acquit beaucoup de réputation en Angleterre. Il a été organiste de l'abbaye de Westminster et de l'église St.-Martin-des-Prés pendant les trente dernières années de sa vie. Après la mort de Kelway, il a été nommé aussi organiste de la cour. Le grade de docteur en musique lui fut conféré par l'université d'Oxford, en 1782. Il est mort à Londres, au mois de septembre 1793. Quoiqu'il ait écrit beaucoup de musique d'église, il n'a publié que quelques psaumes, et une collection de canons, de *catches* et de *glees*.

COOKE (ROBERT), organiste et maître des enfans de chœur de l'abbaye de Westminster, est mort en 1814, à l'âge de cinquante-neuf ans. Il a composé de bonne musique d'église, et des préludes pour l'orgue; mais ces ouvrages n'ont pas été publiés.

COOKE (NATHANIEL), né à Bosham, près de Chichester, en 1773, eut pour maître de musique son oncle, Mathieu Cooke, organiste de St.-George's Bloomsbury, à Londres. La place d'organiste de l'église paroissiale de Brighton devint vacante, Nathaniel Cooke se mit au nombre des concurrens, et fut nommé par acclamations. Il occupe maintenant cette place. Les ouvrages qu'il a publiés se composent de plusieurs petites pièces pour le piano, d'une collection d'hymnes et d'antiennes intitulée : *A Collection of psalms and hymns for the use of the Brighthelmstone church choir*, et d'un *Te Deum*.

COOKE (THOMAS), né à Dublin, vers 1785, reçut des leçons de son père pour le violon, et apprit la composition sous la direction de Giordani. Il était doué d'une facilité prodigieuse pour apprendre à jouer de toute sorte d'instrumens; on rapporte que dans un concert, donné à son bénéfice, au théâtre de Drury-Lane, il joua des solos sur neuf instrumens différens. Il était encore fort jeune lorsqu'il succéda au directeur du théâtre de Dublin; il joignit à cet emploi celui de chef d'orchestre. On ne lui connaissait point le talent de chanteur, lorsque, tout à coup, il annonça qu'il jouerait le rôle du *Seraskier*, dans *Le siége de Belgrade*, pour une représentation à son bénéfice. Il y réussit complétement, et se plaça, dit-on, dès cet essai, au premier rang des chanteurs anglais. Il ne tarda point à se rendre à Londres, où il fut engagé comme premier chanteur au théâtre de l'Opéra anglais. Après l'expiration de cet engagement, il passa au théâtre de Drury-Lane pour y remplir le même emploi pendant plusieurs années. Il est maintenant attaché au même théâtre comme directeur de la musique, chef d'orchestre et compositeur. Il joint à ces titres celui de membre de la société philharmonique, de professeur de l'académie royale de musique, membre du *Catch-Club*, et du *Glee-Club*. Ses principales compositions sont : deux opéras intitulés *Frederick the Great* (Frédéric-le-Grand), et *The king's proxy* (Le procureur du roi); des duos et des sonates pour le piano; l'ouverture de *Maid and wife* (Fille et femme); une ouverture militaire et pastorale; beaucoup de chansons anglaises pour une ou plusieurs voix avec accompagnement de piano, et un ouvrage élémentaire pour le piano, *Scale, with fifty-seven variations for young performers on the piano forte*. Cooke a épousé miss Howells, cantatrice distinguée de Covent-Garden, et en a plusieurs enfans qui déjà se distinguent dans la musique. M. Cooke est connu à Londres sous le nom de *Tom Cooke*.

COOMBE (GUILLAUME-FRANÇOIS), né en 1786, à Plymouth, dans le Devonshire, a commencé ses études musicales sous la direction de son père, qui était professeur de chant. Il reçut ensuite des leçons de Churchill, puis de Jackson d'Exeter. A l'âge de quatorze ans il fut nommé organiste de Chard, dans le comté de Sommerset; il passa ensuite à Tottness, où il est demeuré neuf ans, et enfin à Chelmsford, en Essex, où il est maintenant. Il a composé plusieurs sonates de piano, à l'usage des élèves; elles ont été gravées à Londres. On les trouve dans le catalogue de Preston, sous la date de 1797.

COOMBS (JACQUES-MAURICE), né à Salisbury, en 1769, fut admis au nombre des enfans de chœur dans la cathédrale de cette ville, et eut pour maître de musique M. Parry, et le docteur Stephens. En 1789, il a été nommé organiste de Chippenham, où il est demeuré jusqu'à sa mort, arrivée en 1820. Dans sa jeunesse, il a composé un *Te Deum* et un *Jubilate* qui ont été gravés et qui lui font honneur. Il a publié depuis lors des *glees* et des chansons. En

1819, il a donné une collection de psaumes choisis de divers auteurs sous le titre de *Psalm tunes*.

COPERARIO (JEAN), dont le nom anglais est *Cooper*, fut un fameux joueur de *viola da gamba*. Il naquit en Angleterre, vers 1570. Dans sa jeunesse, il voyagea en Italie, où il changea son nom en celui de Coperario. A son retour, Jacques Ier le chargea d'enseigner la musique à ses enfans. Il fut aussi le maître de Henry Lawes. Ses fantaisies pour la *viola da gamba* eurent beaucoup de vogue en Angleterre, au commencement du 17e siècle. Elles sont restées en manuscrit. Aux noces du comte de Sommerset avec Lady Francis Howard, Coperario composa la musique d'un divertissement, en société avec Lanière et plusieurs autres personnes; un des airs de ce divertissement a été inséré par Smith dans sa collection intitulée : *Musica antica*. On trouve aussi quelques morceaux de ce musicien dans le recueil de William Leighton. Coperario a aussi publié : 1° *Funeral tears for the death of the right honourable Earle of Devonshire*, etc. (Larmes versées au tombeau du comte de Devonshire, en sept chants, dont six pour un soprano avec une guitare, et le septième à deux voix), Londres, 1606; 2° *Songs of mourning bewailing the untimely death of prince Henry* (Chants funèbres sur la mort prématurée du prince Henry, avec accompagnement de guitare ou de *gamba*), Londres, 1613, in-fol.

COPERNICUS (ERDMANN), recteur à Francfort-sur-l'Oder, naquit dans cette ville, au commencement du 16e siècle, et fut reçu docteur et professeur de droit sur la recommandation de Mélanchton. Il est mort à Francfort, le 25 août 1575. On a de lui : *Hymni Ambrosii, Seduli, Propertii et aliorum, quatuor vocum*, Francfort, 1575, in-8°.

COPPIN DE BREQUIN, ménestrel du roi de France Charles V, vivait en 1364, il était alors attaché à la musique de ce prince, suivant un compte daté de cette année qui est à la Bibliothèque royale de Paris (V. la *Revue musicale*, 6e année, p. 219). Dans un manuscrit de la bibliothèque de Bourgogne, à Bruxelles, il existe une chanson française à trois voix de ce musicien, qui était contemporain de Guillaume de Machault.

COPPINUS (AQUILINUS), littérateur et musicien, naquit à Milan, vers 1565. Après avoir fait ses humanités au collége de Saint-Simon, de cette ville, il se livra à l'étude de la musique, et devint fort habile dans cet art. L'époque de sa mort n'est point connue, mais on sait qu'il vivait encore en 1621, car il publia dans cette année un recueil d'épîtres latines remarquables par leur élégance. On a de lui un recueil de motets arrangés sur des madrigaux de plusieurs auteurs, sous ce titre : *Partito della musica, tolta de' madrigali di Claudio Monteverde, e d'altri autori, fatta spirituale da Aquilino Coppino*, Milan, 1607, 6 vol. in 4°.

COPPOLA (JACQUES), est le plus ancien maître de chapelle connu de l'église Sainte-Marie-Majeure de Rome. Le 26 juin 1539, il fut nommé maître de chant de cette basilique, avec la charge d'instruire les enfans de chœur.

Un autre artiste de ce nom (Joseph Coppola), naquit à Naples, vers le milieu du dix-huitième siècle, et écrivit dans cette ville, en 1788, un oratorio intitulé : *L'apparizione di S. Michele Arcangelo nel Monte Gargano*. On connaît aussi de ce compositeur une cantate avec orchestre qui a pour titre : *Gli Amanti pastori*.

COQUÉAU (CLAUDE-PHILIBERT), architecte, naquit à Dijon le 3 mai 1753. Après avoir fait de bonnes études au collége de Gadran, il apprit les principes de l'architecture et fit de rapides progrès dans cet art, dans les mathématiques, et dans le dessin. Artiste et littérateur, il se livra à des recherches sur les usages, les mœurs et la civilisation des peuples de l'antiquité; ses travaux eurent particulièrement pour objet

les principes de l'ordonnance et de la construction des temples, des hôpitaux, des salles de spectacle et de concert, etc. Il rechercha surtout dans Vitruve les moyens employés par les anciens pour produire dans leurs théâtres des effets puissans sur des populations entières, et il fut conduit par là à la considération des moyens par lesquels on pourrait ajouter à l'effet de la musique dans les salles d'Opéra. Mais bientôt convaincu de la nécessité de joindre les connaissances du musicien à celles de l'architecte, pour la solution de ce problème, il se livra avec ardeur à l'étude de la musique, sous la direction de Balbâtre, alors maître de chapelle à la cathédrale de Dijon. En 1778, Coquéau se rendit à Paris pour suivre les cours de l'académie royale d'architecture. Cette époque était celle des disputes des Gluckistes et des Piccinnistes auxquelles tout le monde prenait part. L'abbé Arnaud, Suard, Marmontel, La Harpe, et beaucoup d'autres écrivains se renvoyaient chaque jour des épigrammes à ce sujet, dans des pamphlets et des articles de journaux. Un écrit anonyme parut tout à coup sur le même sujet sous le titre : *De la mélopée chez les anciens et de la mélodie chez les modernes* (Paris, 1778, in-8°) ; il excita autant d'étonnement que d'intérêt par les aperçus neufs et justes qu'il contenait : cet ouvrage était de Coquéau. Les qualités mélodiques des œuvres de Gluck et de Piccinni y étaient examinées avec impartialité et sagacité. On sut bientôt que l'auteur était simplement un élève de l'école d'architecture. Cet écrit fut suivi d'un autre qui avait pour titre : *Entretiens sur l'état actuel de l'Opéra de Paris* (Amsterdam, Paris), 1779, in-8°. Barbier s'est trompé en indiquant ce petit ouvrage sous la date de 1781, in-12, dans son *Dictionnaire des anonymes*; il n'y en a point eu d'autre édition que celle de 1779. Les *Entretiens sur l'état actuel de l'Opéra de Paris* se ressentaient un peu plus de l'esprit de parti que le premier ouvrage de Coquéau; Suard en fit une analyse peu bienveillante dans le *Mercure de France*. Coquéau répondit à ses attaques par la *Suite des entretiens sur l'état actuel de l'Opéra de Paris, ou lettres à M. S....* (Suard), *auteur de l'extrait de cet ouvrage dans le Mercure*, in-8°, sans date ni nom de lieu (Paris). Ce fut la dernière publication de ce genre que fit paraître Coquéau. Plus tard, il cessa de s'occuper de la musique, et il se livra tout entier aux travaux de l'architecture. Il périt victime des troubles révolutionnaires, le 27 juillet 1794 (8 thermidor), et monta sur l'échafaud la veille du jour où se fit la réaction qui mit un terme au régime de la terreur.

CORANCEZ (OLIVIER DE), né en 1743, était employé dans les fermes, en 1778, lorsque La Harpe publia dans le *Mercure* un article où la mémoire de J.-J. Rousseau était attaquée; Corancez crut devoir prendre la défense du philosophe, et publia une brochure qui contenait quelques anecdotes neuves et curieuses sur cet homme extraordinaire. Admirateur enthousiaste de Gluck, Corancez prit une part active aux discussions que firent naître les compositions de ce grand artiste; plusieurs articles furent publiés par lui à ce sujet dans le *Journal de Paris*, dont il était rédacteur dès 1777, et dont il devint co-propriétaire en 1788. En 1796, il publia un recueil de poésies, petit volume terminé par une notice intéressante sur Gluck. Corancez est mort à Paris, au mois d'octobre 1810.

CORBELIN (FRANÇOIS-VINCENT), professeur de harpe et de guitare, à Paris, vers la fin du 18ᵉ siècle, fut élève de Patouart. Parmi ses ouvrages, les plus connus sont les suivans : *Méthode de guitare pour apprendre seul à jouer de cet instrument, nouvelle édition, corrigée et augm. de gammes dans tous les tons, des folies d'Espagne avec leurs variations, et d'un grand nombre de pièces*, etc., Paris, 1783; 2° *Méthode de harpe*, *Ibid.*; 3° *Le guide de l'enseignement mu-*

sical, ou méthode élémentaire et mécanique de cet art, etc., Paris, 1802. Corbelin fut pendant plusieurs années marchand de musique à Paris; vers 1805 il se retira à Montmorency, où il est mort quelques années après.

CORBELLINI (BERNARDIN), né en 1748 à Dubino, dans la Valteline des Grisons, fit ses études musicales au Conservatoire de *la Pietà*, sous la direction de Sala. Il mourut à Naples, en 1797. Il s'est fait connaître par quelques opéras bouffes parmi lesquels on cite *Astuzzie per Astuzzie*, et *Il marito imbrogliato*. Corbellini a écrit aussi pour l'église, et a mis en musique les canzoni de Métastase.

CORBER (GEORGES), musicien qui paraît avoir été maître d'école à Nuremberg, et qui a vécu vers la fin du 16e siècle. Il a fait imprimer les ouvrages suivans de sa composition: 1° *Tyrocinium musicum*, Nuremberg, 1589, in-8°; 2° *Disticha Moralia, ad 2 voc.*; 3° *Sacræ cantiones, 4 voc., fugis concinnatæ*, Nuremberg, in-4°.

CORBERA (FRANÇOIS), musicien espagnol, a vécu dans le 17e siècle, et a dédié à Philippe IV un ouvrage qui a pour titre: *Guitarra espannola, y sus differencias de sonos*.

CORBET (FRANCISQUE), célèbre guitariste dont les noms véritables étaient *Francesco Corbetti*, naquit à Pavie vers 1630. Ses parens, qui le destinaient à une autre profession que celle de musicien, le menacèrent en vain de leur colère pour lui faire abandonner l'étude de la guitare. Son goût passionné pour cet instrument l'emporta, et il devint le guitariste le plus habile de son temps. Après avoir fait admirer son talent en Italie, en Espagne et en Allemagne, il se fixa à la cour du duc de Mantoue. Quelques années après, ce prince l'envoya à Louis XIV. Le talent de Corbet excita la plus vive admiration à Versailles et à Paris; mais le goût des voyages étant revenu à cet artiste, il passa en Angleterre où le roi le maria, lui donna le titre de gentilhomme de la chambre de la reine, son portrait et une pension considérable. A l'époque des troubles (1688), Corbet revint en France; il y mourut quelques années après regretté de tous ceux qui l'avaient connu. Ses meilleurs élèves furent De Vabray, De Visé et Médard. Ce dernier lui fit l'épitaphe qu'on va lire:

Ci gît l'Amphion de nos jours,
Francisque, cet homme si rare,
Qui fit parler à sa guitare
Le vrai langage des amours.
Il gagna par son harmonie
Les cœurs des princes et des rois,
Et plusieurs ont cru qu'un génie
Prenait le soin de conduire ses doigts.
Passant, si tu n'as pas entendu ses merveilles,
Apprends qu'il ne devait jamais finir son sort,
Et qu'il aurait charmé la mort;
Mais hélas! par malheur elle n'a point d'oreilles.

Ces derniers vers ne sont pas de trop bon goût, mais l'admiration qu'ils expriment n'est point au-dessus de ce que les contemporains ont écrit concernant le talent de Francisque Corbet.

CORBETT (WILLIAM), célèbre violiniste anglais, né vers 1668, fut pendant plusieurs années chef d'orchestre du théâtre de Hay-Market. En 1710, il fit un voyage en Italie, et se rendit à Rome, où il vécut pendant plusieurs années. Il y rassembla une collection précieuse de musique et d'instrumens. Les dépenses considérables qu'il fit dans ce pays ont fait croire à quelques personnes qu'il recevait des secours du gouvernement, et qu'il était chargé de surveiller les actions du prétendant. Vers 1740, Corbett retourna à Londres; il y mourut en 1748, dans un âge avancé. La plus grande partie de ses instrumens de musique fut léguée par son testament au collége de Gresham, avec une rente de dix livres sterling pour la personne qui serait chargée de les montrer au public. Les compositions principales de ce musicien sont: 1° Sonates pour deux violons et basse, op. 1, Londres, 1705; 2° Sonates pour deux flûtes et basse, op. 2, Londres 1706; 3° Sonates paur deux flûtes et basse, op. 3,

Londres, 1707 ; 4° Six sonates pour deux hautbois ou trombes, deux violons et b. c., Amsterdam, Roger; 5° Douze concertos pour tous les instrumens ; 6° *XXXV concertos or universal bizzarries, in 7 parts, in 3 books,* op. 3, Londres, 1741. L'auteur dit dans la préface de ce dernier ouvrage, qu'il s'est proposé d'imiter le style usité dans les divers royaumes de l'Europe, et dans les principales villes ou provinces de l'Italie.

CORBIE (PIERRE DE). *Voy.* PIERRE.

CORDANS (BARTHÉLEMI), compositeur dramatique, né à Venise, vers 1680, s'est fait connaître dès 1707, et a travaillé jusqu'en 1731. Son style est une imitation de ceux d'Alexandre Scarlatti et de Bononcini. Ses ouvrages les plus connus sont : 1° *S. Romualdo*, oratorio, à Forli, en 1707; 2° *Silvia*, à Vicence, en 1710; 3° *Osmisda*, Venise, 1728 ; 4° *La Generosità di Tiberio*, en 1729; 5° *La Romilda*, à Venise, 1731 ; 6° *La Roselinda*, à Venise, en 1731. On a aussi de lui une messe de *requiem* et un *De Profundis* à trois voix (deux ténors et basse).

CORDELET (CLAUDE), clerc tonsuré, et maître de musique à Saint-Germain-l'Auxerrois, de Paris, né à Dijon, est mort à Paris, le 19 octobre 1760. Les motets qu'il a donnés au Concert spirituel, ont été applaudis : c'était cependant un homme de peu de talent ; le Mercure du mois de juin 1753 (p. 163) dit beaucoup de mal d'un *Lætatus sum* de Cordelet qui avait été exécuté au Concert spirituel le jour de l'*Ascension*. On connaît quelques cantatilles de ce musicien, telles que *L'Amour déguisé, La Timidité, la Solitude, La Convalescence du roi,* etc., un livre d'airs à chanter, Paris, Ballard, et deux livres de solos pour les musettes et les vielles.

CORDELIER DE LA NOUE (A.). On a publié sous ce nom : *La poésie et la musique, ou Racine et Mozart, épître à M. Victor S....,* Paris, Peytieux, 1824, in-8° de seize pages.

CORDELLA (JACQUES), compositeur dramatique, est né à Naples, en 1786. Il commença, sous la direction de Fenaroli, des études que les conseils de Paisiello terminèrent. Il a donné beaucoup d'opéras qui ont été représentés sur les principaux théâtres d'Italie, d'Allemagne et de Hollande. Le premier de ses ouvrages, intitulé *Il Ciarlatano*, a été représenté à Pise. Cet ouvrage a été joué ensuite à Milan, en 1806. On connaît aussi de sa composition *Lo Scambio*, opéra bouffe en deux actes.

CORDEYRO (ANTOINE), prêtre et sous-chantre à l'église cathédrale de Coimbre, en Portugal, vivait vers le commencement du 16e siècle. Il est auteur d'additions et de corrections au traité du plain-chant de Jean-Martin, dont il a donné une édition sous ce titre : *Arte de canto chaô composta por Joaô Martins, augmentada e emendada,* Coimbre, 1612, in-8°.

CORDILLUS (JACQUES-ANTOINE), musicien, né à Venise, vers le milieu du 16e siècle, a publié des motets, en 1579.

CORELDI (CLOTILDE), dont le nom véritable était *Colombelle*, naquit à Paris, le 4 mars 1804. Admise au Conservatoire de musique de cette ville, elle y fit des études de chant sous la direction de M. de Garaudé. A l'âge de quinze ans elle obtint au concours le prix de chant de cette école. Quelque temps après elle partit pour l'Italie, et débuta avec succès au théâtre Saint-Charles, de Naples, puis elle se rendit à Milan, où elle fut engagée comme *prima donna* du théâtre de *la Scala*. Elle y joua dans *Tancredi* avec madame Pisaroni, et obtint un brillant succès dans cet ouvrage. Au moment où l'avenir de cette jeune cantatrice paraissait assuré, elle mourut à Milan, le 5 février 1826.

CORELLI (ARCANGELO), nom justement célèbre dans les fastes de la musique, et qui traversera les siècles sans rien perdre de son illustration, quelles que soient les révolutions auxquelles cet art sera soumis. Le grand artiste qui le porta, non moins admirable comme compositeur que comme violiniste, naquit, au mois de février 1653,

à Fusignano, près d'Imola, sur le territoire de Bologne. Selon Adami (*Osservazioni per ben regolare il coro dei cantori, etc.*), Corelli reçut les premières leçons de contrepoint de Matteo Simonelli, de la chapelle du pape, et l'on croit généralement que J.-B. Bassani fut son instituteur pour le violon.

On a dit que Corelli vint à Paris, en 1672, et que la jalousie de Lulli lui suscita tant de dégoûts et de tracasseries, qu'il fut bientôt obligé de s'en éloigner; mais ce fait paraît au moins douteux. Il est plus certain qu'il visita l'Allemagne après que ses études furent terminées, car Gaspard Printz, son contemporain, le connut en 1680, lorsqu'il était au service de la cour de Bavière. Vers la fin de 1681, il retourna en Italie et se fixa à Rome, où il publia, en 1683, son premier œuvre, consistant en sonates pour deux violons et basse, avec une partie d'accompagnement pour l'orgue. Bientôt sa réputation fut telle que les plus grands seigneurs se disputèrent le plaisir de l'entendre chez eux, et qu'on le chargea de la direction des orchestres dans toutes les occasions solennelles.

L'élévation de son style, son exécution prodigieuse pour le temps où il vivait, tout se réunissait pour étendre sa réputation. Mattheson, quoiqu'il fût peu complimenteur, lui donnait le titre de *Fürst aller Tonkunstler* (prince de tous les musiciens), et Gasparini l'appelait *virtuosissimo di violino, e vero Orfeo di nostri tempi.* Le cardinal Ottoboni, protecteur éclairé des arts, s'était fait le Mécène de Corelli; il le logea dans son palais, et ne cessa de lui donner des marques d'attachement jusqu'à sa mort. L'admiration que ce grand artiste inspirait aux étrangers qui fréquentaient Rome et la maison du cardinal, et les éloges qu'ils lui donnaient, ne pouvaient manquer de répandre au dehors le bruit de sa supériorité.

Le roi de Naples, qui désirait de l'entendre, l'avait fait engager à se rendre près de lui; mais Corelli s'y était refusé plusieurs fois, soit qu'il aimât la tranquillité dont il jouissait à Rome, soit qu'il craignît la jalousie des violinistes de Naples; cependant il finit par accepter l'invitation. Mais, craignant de n'être pas bien accompagné, il prit avec lui son second violon et son violoncelle. Arrivé à Naples, il y trouva Alexandre Scarlatti et plusieurs autres maîtres qui l'engagèrent à jouer quelqu'un de ses concertos devant le roi. Il s'en défendit d'abord, disant que l'orchestre n'avait pas le temps de faire des répétitions; mais son étonnement fut extrême lorsqu'il entendit ce même orchestre jouer à première vue l'accompagnement de son premier concerto, avec plus de précision que ne pouvait le faire celui de Rome, après plusieurs répétitions. Il ne put cacher sa surprise, et se tournant vers Matteo, son second violon, il s'écria : « *Si suona a Napoli!* » Cette première épreuve du talent de Corelli lui procura un triomphe complet. Mais il y a quelquefois de singulières vicissitudes dans la carrière d'un artiste, quel que soit son talent. Admis à la cour, quelques jours après, et pressé de s'y faire entendre de nouveau, notre célèbre violiniste joua l'une des sonates de son admirable œuvre cinquième; le roi trouva l'adagio long, ennuyeux, et quitta la salle, laissant le pauvre Corelli si déconcerté, qu'il fut hors d'état de continuer. Une autre fois, on le pria de diriger l'exécution d'un ouvrage de Scarlatti, qui devait être représenté devant le roi. Le peu de connaissance que Scarlatti avait du violon, lui avait fait mettre dans un endroit un passage mal doigté et d'une exécution difficile. Arrivé à cet endroit, sans avoir été prévenu, Corelli manqua le trait, et comme s'il avait fallu que son malheur fût complet, il entendit Petrillo chef de l'orchestre napolitain, qui avait étudié le passage, le jouer avec précision. A ce trait succédait un chant en *ut mineur;* Corelli, entièrement déconcerté, le joua en *majeur.* « *Ricominciamo,* » dit

Scarlatti, avec sa douceur habituelle : Corelli recommença, mais toujours en *ut majeur*, jusqu'à ce que Scarlatti l'eût appelé près de lui, pour le mettre dans le ton. Le pauvre Corelli fut si mortifié de cette aventure et de la mauvaise figure qu'il s'imaginait avoir faite à Naples, qu'il partit promptement pour Rome.

Là, de nouveaux chagrins l'attendaient. Un joueur de hautbois, dont on n'a pas conservé le nom, jouissait alors de toute la faveur du public, et fut cause qu'on s'aperçut à peine du retour de Corelli. A cet homme succéda Valentini, dont le jeu sur le violon et les compositions étaient bien inférieures au talent et aux ouvrages de Corelli, mais qui eut pendant quelque temps tout le charme de la nouveauté. La susceptibilité de ce grand artiste s'alarma de l'oubli momentané où il se voyait tombé ; une mélancolie profonde s'empara de lui et abrégea ses jours. Les concertos avaient paru en 1712 ; ils étaient dédiés à Jean-Guillaume, prince palatin du Rhin ; mais l'auteur ne survécut que six semaines à la publication de ce bel ouvrage, car son épître dédicatoire est datée du 3 décembre 1712, et la mort le frappa le 18 janvier 1713. Il fut inhumé dans l'église de la rotonde, au Panthéon, et un monument en marbre lui fut élevé, près de celui de Raphaël, par le prince palatin, qui chargea le cardinal Ottoboni d'en diriger l'exécution. Un service solennel eut lieu sur sa tombe, à l'anniversaire de ses funérailles, pendant une longue suite d'années. Il consistait en morceaux choisis dans ses œuvres, et exécutés par un orchestre nombreux. Cet usage dura tant qu'il vécut un de ses élèves qui pût indiquer la tradition des mouvemens et des intentions de l'auteur.

Ce grand musicien possédait une belle collection de tableaux, qu'il légua par son testament au cardinal Ottoboni, avec une somme de cinquante mille écus ; mais le cardinal n'accepta que les tableaux, et fit distribuer l'argent aux parens de Corelli. Quelques anecdotes qu'on a recueillies sur cet habile artiste prouvent la douceur de son caractère. Un jour qu'il se faisait entendre dans une assemblée nombreuse, il s'aperçut que chacun se mettait à causer : posant son violon sur une table, il dit qu'il craignait d'interrompre la conversation. Ce fut une leçon pour les auditeurs qui le prièrent de reprendre son violon, et qui lui prêtèrent toute l'attention due à son talent. Une autre fois il jouait devant Handel l'ouverture de l'opéra intitulé *Le Triomphe du Temps*, de ce compositeur. Handel, impatienté de ce que Corelli ne la jouait pas dans son genre, lui arracha le violon, avec sa brusquerie ordinaire, et se mit lui-même à jouer. Corelli, sans s'émouvoir, se contenta de lui dire : « *Ma, caro Sassone, questa musica è nel stilo francese, di ch' io non m' intendo.* » Les principaux élèves de Corelli sont Baptiste, Geminiani, Locatelli, Lorenzo et Giambattista Somis : tous se sont illustrés comme violinistes, et comme compositeurs. Quelques amateurs ont aussi reçu des leçons de Corelli, entre autres lord Edgecumbe, qui a fait graver son portrait à la manière noire, par Smith, d'après le tableau original de Henry Howard.

Corelli est le type primitif de toutes les bonnes écoles de violon ; aujourd'hui même, bien que l'art se soit enrichi de beaucoup d'effets inconnus de son temps, l'étude de ses ouvrages est encore une des meilleures qu'on puisse faire pour acquérir un style large et majestueux. Corelli avait fait de bonnes études de composition et écrivait bien. Jean-Paul Colonna l'ayant attaqué sur une succession de quintes qu'il avait trouvée dans une allemande de la troisième sonate de l'œuvre intitulé *Balletti da camera*, Corelli se défendit en homme instruit, et Antoine Liberati, pris pour juge, se prononça en sa faveur. Cependant, nonobstant l'opinion de M. l'abbé Baini, il est certain que la succession de quintes diatoniques existe dans le passage dont il s'agit.

On a de ce grand artiste les ouvrages dont les titres suivent : 1° *XII Sonate a tre, due violini e violoncello, col basso per l'organo*, op. 1, Rome, 1683, in-fol. Cet œuvre contient des pièces destinées à être jouées dans les églises, comme c'était l'usage alors : c'est pourquoi Corelli les appelle *Suonate da chiesa*. La deuxième édition parut à Anvers, en 1688, in-fol.; il y en a une troisième d'Amsterdam, sans date. 2° *XII Suonate da camera a tre, due violini, violoncello e violone o cembalo*, op. 2, Rome, 1685, in-fol. Deux autres éditions ont été publiées à Amsterdam. Cette dernière est intitulée : *Balletti da camera*. La deuxième sonate, la cinquième, la huitième et la onzième sont de la plus grande beauté. Dans une allemande de la troisième on trouve la succession de cinq quintes par mouvement diatonique, qui occasionna, en 1685, la querelle dont il a été parlé précédemment, entre Jean-Paul Colonna et Corelli. 3° *XII Suonate a tre, due violini e violone o arciliuto col basso per l'organo*, op. 3, Bologne, 1690. Il y a une deuxième édition de cet œuvre imprimée à Anvers, en 1681; la troisième a été gravée à Amsterdam, sans date. 4° *XII Suonate da camera a tre, due violini e violone o cembalo*, op. 4, Bologne, 1694. L'édition publiée à Amsterdam, chez Roger, porte le titre de *Balletti da camera*. Il a été publié à Paris, chez Leclerc, une belle édition des quatre premiers œuvres de sonates de Corelli. 5° *XII Suonate a violino e violone o cembalo*, op. 5, *parte prima; parte secunda, preludi, allemande, correnti, gighe, sarabande, gavotte e follia*, Rome, 1700, in-fol. Cet ouvrage, chef-d'œuvre du genre, place Corelli au premier rang comme compositeur de musique instrumentale. Ce n'est point par une pureté d'harmonie irréprochable que brille cet ouvrage immortel, mais par une variété de chants, une richesse d'invention, un grandiose, tels qu'aucune autre production du même genre n'en avait jamais offert d'exemple. Les deuxième, troisième, cinquième, sixième et onzième sonates sont surtout admirables. La dernière est une fantaisie intitulée *Follia;* on a publié cinq éditions de cet ouvrage; la cinquième, dont M. Cartier est l'éditeur, a paru à Paris en 1799, in-fol. Ce même œuvre, arrangé en trios pour deux flûtes et basse, a été gravé à Londres et à Amsterdam, sous l'indication d'œuvre six, et Geminiani en a arrangé les deux parties en concerti, et les a publiées sous ce titre : *XII Concerti grossi, con due violini, viola e violoncelli di concertini obligati, e due altri violini e basso di concerto grosso, quali contengono preludi, allemande, correnti, gighe, sarabande, gavotte e follia. Composti della prima e della seconda parte dell' opera 5ª di Corelli, da Francesco Geminiani*. Londres, in-fol., sans date; 6° *Concerti grossi con due violini e violoncello di concertino obligati e due altri violini, viola e basso di concerto grosso ad arbitrio che si potranno radoppiare*, op. 6, Rome, décembre 1712, in-fol. Il y en a une autre édition d'Amsterdam, sans date. Cet ouvrage est le dernier qui sortit de la plume de Corelli. Geminiani possédait quelques solos de violon composés par ce grand artiste; mais il ne paraît pas qu'on les ait imprimés. Ravenscroft avait fait paraître neuf sonates de sa composition à Rome, en 1695; par une spéculation de marchand de musique, on les publia à Amsterdam sous ce titre : *Sonate a tre, due violini e basso per il cembalo; si crede che siano state composte da Arcangelo Corelli avanti le sue altre opere*, op. 7. On doit ranger aussi parmi les supercheries du même genre une autre publication intitulée : *Sonate a tre, due violini col basso per l'organo di Arcangelo Corelli, opera postuma*, Amsterdam, Roger.

CORFE (JOSEPH), né à Salisbury en 1740, entra comme enfant de chœur à la cathédrale de cette ville, et étudia la musique sous le docteur Stephens, qui y était

organiste. En 1782, il obtint une place de membre de la chapelle du roi d'Angleterre, et dix ans après il fut nommé organiste de la cathédrale de Salisbury, et maître des enfans de chœur. Il résigna ces deux places en 1804, en faveur de son fils, Arthur, qui les occupe encore. Joseph Corfe est mort en 1820. Ses compositions consistent principalement en musique religieuse qu'on chante habituellement dans les églises de Salisbury et dans d'autres comtés. Il a publié : 1° Un service du matin et du soir avec huit antiennes, dédié au chapitre de Salisbury, un volume ; 2° Un traité sur le chant sous ce titre : *A Treatise on singing, explaining in the most simple manner all the rules for learning to sing by notes without the assistance of an instrument, with some observations on vocal music,* Londres, 1791, in-fol. ; 3° Un traité sur la basse continue intitulé : *A Treatise on thorough bass ;* 4° Les Beautés de Handel, trois vol.; 5° Les Beautés de Purcell, Londres, deux vol.; 6° Trois recueils de chansons écossaises. Corfe est aussi l'éditeur du deuxième volume des antiennes de Kent.

CORFE (ARTHUR-THOMAS), fils du précédent, est né à Salisbury, en 1773. A l'âge de dix ans, il fut placé comme enfant de chœur à l'abbaye de Westminster, et reçut son éducation musicale du docteur Cooke. Il étudia ensuite le piano avec Clementi. En 1804, il succéda à son père dans les places d'organiste et de maître des enfans de chœur de la cathédrale de Salisbury. Les compositions de M. Corfe consistent en un *Te Deum*, un *Jubilate*, un *Sanctus*, *Les commandemens de Dieu*, à quatre parties, l'hymne de l'ordination, et quelques morceaux détachés pour le piano.

CORFINI (JACQUES), compositeur, né à Padoue, vers 1540, a publié un œuvre de sa composition, sous ce titre : *Madrigali a sei voci*, Venise, 1575.

CORKINNE (WILLIAM), musicien anglais, né dans la seconde moitié du 16e siècle, a fait paraître à Londres, en 1610, une collection pour le luth et la basse de viole, sous ce titre : *Ayres to sing and play to lute and basse violl, with pavins, galliards, almaines and corantes for the lyra-violl*, in-fol. : la seconde partie de ce recueil a été publiée en 1612.

CORNET (SEVERIN), né à Valenciennes, vers 1540, étudia la musique en Italie, comme on le voit par ces vers à sa louange, placées en tête d'un de ses ouvrages :

« Car, hantant l'Italie, il y a sceu choisir
« Et en a rapporté l'utile théorique
« Richement mariée au doux de sa pratique. »

En 1578, il est devenu maître des enfans de chœur de la grande église d'Anvers, place qu'il paraît avoir occupée jusqu'à sa mort. Son meilleur élève fut Corneille Werdonck. Les ouvrages les plus connus de ce musicien sont : 1° *Chansons françaises à cinq, six et huit parties*, Anvers, Plantin, 1581, in-4°; 2° *Madrigali a* 5, 6, 7 *e* 8 *voci*, ibid., 1581, in-4°; 3° *Cantiones musicæ* 5, 6, 7 *et* 8 *vocum*, ibid., 1581, in-4° ; 4° *Motetti a* 5, 6, 7 *e* 8 *voci*, ibid., 1582, in-4°.

CORNET (JULES), né en 1792, à Santo-Candido, dans le Tyrol, jouit en Allemagne de la réputation de bon chanteur et d'acteur distingué. Destiné d'abord à la profession d'avocat, il étudia le droit à Vienne; mais le goût passionné qu'il avait pour la musique et pour le théâtre le fit renoncer à ses premiers projets. Après avoir été attaché à plusieurs troupes ambulantes d'opéra, il joua pendant quelques années au théâtre de Hambourg, puis il entreprit des voyages en Danemarck, en Suède et en Hollande. Il est en ce moment l'ornement du théâtre de Brunswick, mais il est vraisemblable qu'il ne tardera point à s'éloigner de la scène, car sa fortune est déjà considérable. On dit qu'il a le projet de se retirer dans le lieu de sa naissance. La voix de Cornet est un ténor de la plus belle qualité. Parmi les rôles qui lui ont fait le plus d'honneur, on cite celui de

Masaniello dans la *Muette de Portici*, d'Auber. Cornet a publié à Hambourg, chez Christiani, un recueil de chants avec accompagnement de piano ou de guitare, sous le titre de *Lyra für Freunde und Freudinnen des Gesænges* (Lyre pour les amateurs du chant).

CORNETTE (V.), répétiteur au théâtre de l'Opéra-Comique de Paris, premier tromboniste dans la musique de la 10e légion de la garde nationale, et organiste adjoint de l'église Saint-Sulpice et de la chapelle des Invalides, est né vers 1796. On a de lui : *Méthode de trombone contenant les principes de cet instrument, des gammes, des exercices, vingt leçons, quatre duos concertans, deux trios et six grandes études*, Paris, Richault, 1831.

CORNETTI (PAUL), maître de chapelle de la confrérie du Saint-Esprit, à Ferrare, naquit à Rome, au commencement du 17e siècle. Il a fait imprimer une collection de motets, sous ce titre : *Sacræ cantiones 1, 2 et 3 vocibus concertatæ*, op. 1, lib. 1, Anvers, 1645, in-4°. Cette édition doit être une réimpression.

CORNISH (WILLIAM), poète anglais, et compositeur de la chapelle du roi Henri VII, vivait au commencement du 16e siècle. Il a écrit un poème intitulé : *A parable between information and musike*, que Hawkins a inséré dans son Histoire de la musique (t. II, p. 508 et suiv.). Le même écrivain a donné (t. III, p. 3-16) deux chansons de table à trois voix composées par Cornish.

CORNU (RENÉ), professeur de piano à à Paris, naquit en cette ville le 21 avril 1792. Fils d'un sous-maître de chant de *Notre-Dame*, il reçut son éducation musicale dans la maîtrise de cette cathédrale. Ladurner fut son maître de piano, et il reçut des leçons de composition de Desvignes et d'Eler. Il a publié : 1° Cinq recueils de romances avec accomp. de piano, Paris, Le Duc, et Pleyel; 2° *Vive Henri IV*, varié pour piano, op. 3, Paris, Frey; 3° Chœur d'*Iphigénie en Aulide*, varié pour piano, op. 4, *Ibid.*; 4° *Charmante Gabrielle*, varié pour piano, op. 6, *Ibid.*; 5° *Quand le bien-aimé reviendra*, *Idem*, op. 8, *Ibid.*; 6° *God save the king*, *idem*, Paris, H. Lemoine. Cornu a fait exécuter à Notre-Dame de Paris une messe solennelle de sa composition. Il est mort du choléra au mois de juin 1832.

CORRADINI (NICOLAS), organiste et maître de chapelle à l'église principale de Crémone, naquit à Bergame vers la fin du 16e siècle. Il a fait imprimer un recueil de *Canzoni a quattro voci*, Venise, 1624. On trouve aussi quelques morceaux de sa composition dans le *Bergameno Parnass. Music*, Venise, 1615. Corradini fut aussi maître de chapelle de l'académie des *Animosi*, à Crémone.

CORREA (FR.-MANUEL), carme portugais, né à Lisbonne, vers la fin du 16e siècle, était maître de chapelle de l'église de Sainte-Catherine, en 1625. Il est auteur d'un motet : *Adjuva nos Deus*, à cinq voix, dont le manuscrit se trouve dans la bibliothèque du roi de Portugal. Un autre *Manuel Correa*, né aussi à Lisbonne, vers le même temps, et qui était chapelain de l'église cathédrale de Séville, en 1625, a composé des motets qui sont en manuscrit dans la bibliothèque du roi de Portugal.

CORREA (HENRIQUE-CARLOS), maître de chapelle à l'église cathédrale de Coimbre, naquit à Lisbonne le 10 février 1680. Il a composé une grande quantité de messes, de répons, de motets, de *Miserere*, etc., qui sont en manuscrit à la bibliothèque du roi de Portugal, et dont on trouve un catalogue détaillé dans la *Bibliotheca Lusitana* de Machado, t. II, p. 446.

CORREA (LORENZA), née à Lisbonne, en 1771, eut pour maître de chant, Marinelli, célèbre sopraniste de la musique du roi d'Espagne. En 1790, elle débuta sur le théâtre de Madrid et obtint beaucoup de succès. Deux ans après elle partit pour l'Italie, et débuta à Venise dans l'emploi des *prime donne*. Elle a chanté successivement dans toutes les grandes villes; et notamment à

Naples, où elle fut attachée au théâtre de Saint-Charles pendant trois ans. On admirait la beauté de sa voix, et la perfection de sa méthode. En 1810, elle débuta à l'*Opéra-Buffa* de Paris; mais à cette époque, sa voix était fatiguée, et elle produisit peu d'effet. Depuis lors, elle s'est retirée du théâtre.

CORRETTE (MICHEL), chevalier de l'ordre du Christ, né à Saint-Germain, était en 1758, organiste du grand collége des Jésuites de la rue Saint-Antoine, à Paris. Enthousiaste admirateur de la musique française, il donnait dans sa maison, enclos du Temple, un concert où il faisait entendre les plus beaux morceaux de Lulli, de Campra, et des cantates de sa façon, qu'il accompagnait au clavecin. On dit qu'il faisait chanter sa servante dans ses séances musicales. Plus tard il ouvrit une école de musique pour laquelle il écrivit plusieurs ouvrages élémentaires; mais malgré son zèle et ses efforts, ses élèves faisaient peu de progrès; les musiciens de Paris les appelaient, par dérision, *les anachorètes* (les ânes à Corrette). En 1780, Corrette eut le titre d'organiste du duc d'Angoulême. On connaît de ce musicien : 1° *Les soirées de la ville*, cantates à voix seule avec la basse continue pour le clavecin, Paris, Le Clerc, 1771, in-fol.; 2° *Méthode pour apprendre à jouer de la harpe*, Paris, 1774, in-4°; 3° *Méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière*, Paris, 1778, in-4°. Il en a paru une deuxième édition en 1781; 4° *Le parfait maître à chanter*, Paris, 1782; 5° *Méthode pour apprendre facilement à jouer de la quinte ou de l'alto*, Paris, 1782, in-4°; 6° *L'art de se perfectionner sur le violon*, Paris, 1783; 7° *Méthode pour le violoncelle, contenant les véritables positions*, etc., Paris, 1783. Ces ouvrages contiennent quelques renseignemens curieux.

CORRETTE (MICHEL), fils du précédent, fut organiste de l'église du Temple. Il a publié en 1786 : *Pièces pour l'orgue dans un genre nouveau, à l'usage des dames religieuses et de ceux qui touchent l'orgue, avec le mélange des jeux et la manière d'imiter le tonnerre.*

CORRI (DOMINIQUE), né à Naples en 1744, fut élève de Porpora, depuis 1763 jusqu'à la mort de cet habile maître, en 1767. En 1774, Corri se rendit à Londres, et dans la même année il y fit représenter un opéra intitulé *Alessandro nell' Indie*, qui eut peu de succès. Cet échec le détermina à se livrer à l'enseignement du chant. Vers 1797, il s'associa à Dussek pour l'exploitation d'un commerce de musique, mais cette entreprise ne réussit pas. Parmi les compositions dramatiques de Corri, son opéra *The Traveller*, est celle qui a eu le plus de succès. Corri vivait encore à Londres, en 1826; il était alors âgé de quatre-vingt-deux ans. Il a eu quatre enfans, trois fils et une fille : celle-ci avait épousé Dussek : elle s'est remariée depuis à un artiste nommé M. Moralt. Les principaux ouvrages de Corri sont : 1° Trois volumes de chansons anglaises, Londres, 1788; 2° *Alessandro nell' Indie, opera seria;* 3° Sept airs italiens, Londres, 1797; 4° Quatre volumes d'airs anglais, italiens et français, Londres, 1797; 5° *Sufferings of the queen of France, with accomp.;* 6° Douze airs anglais de caractère, avec accompagnement; 7° Deux recueils de sonates pour le piano; 8° Recueil de duos anglais, allemands, italiens et français; 9° Six airs et rondos pour le piano; 10° *The singer's preceptor* (Traité du chant, etc.), Londres, 1798; 11° *Art of Fingering* (Méthode de piano, etc.), Londres, 1799; 12° *Musical Dictionnary as a Desk* (Dictionnaire de musique, etc.), Londres, 1798; 13° *The Traveller* (Le Voyageur), opéra. Un des fils de Corri s'est fixé à Édimbourg, en 1793, et s'y est livré à l'enseignement de la musique. Cet artiste est le père de Madame Corri-Paltoni. Le rédacteur de l'article *Corri* du Lexique universel de musique publié par M. Schilling a été induit en erreur sur ce point,



car il dit que Madame Corri-Paltoni est fille du vieux élève de Porpora, et de Madame Dussek. Celle-ci était la tante de la cantatrice; il en a fait sa sœur.

CORRI-PALTONI (Mme FANNY), née à Édimbourg, en 1795, fit ses premières études musicales sous la direction de son père. Lui ayant trouvé une belle voix de *mezzo-soprano*, et ce trille vigoureux et brillant que la plupart des chanteurs ont en Angleterre, à cause de l'usage fréquent qu'ils font de cet ornement, Madame Catalani voulut avoir Mademoiselle Corri pour élève, et s'en fit accompagner dans ses voyages de 1815 et 1816. Elle se fit alors entendre à Hambourg, mais sans succès. De retour à Londres, elle y reprit ses études, chanta quelque temps les seconds rôles au Théâtre-Italien, quitta ce théâtre en 1821, lorsque le libraire Ebers en prit la direction, et se rendit en Allemagne. Malgré les avantages qu'elle tenait de la nature, elle eut peu de succès à Hambourg, à Francfort et à Munich. De cette ville, elle alla en Italie, y épousa un chanteur médiocre nommé Paltoni, et commença à se faire une certaine réputation lorsqu'elle chanta à Bologne en 1825. Deux ans après elle fut appelée comme *prima donna* à Madrid, puis, en 1828, elle chanta à Milan avec Lablache, et y eut quelque succès. En 1830 elle retourna en Allemagne et y chanta dans plusieurs concerts. On dit qu'elle est maintenant en Russie.

CORSI (JACQUES), gentilhomme florentin, né vers 1560, cultiva la poésie et la musique avec succès, et fut un des protecteurs les plus zélés des artistes de son temps. Lié d'amitié avec Jean Bardi, comte de Vernio, le poète Rinuccini, Galilée le père, Emilio-del-Cavaliere, Perez, Jules Caccini, et d'autres hommes célèbres, il contribua comme eux à l'invention du drame musical. Après que le comte Bardi (*Voyez* ce nom) eut quitté Florence pour se rendre à Rome, la maison de Corsi devint le rendez-vous de ces artistes. La société qu'ils avaient formée continua de s'y occuper des moyens de hâter les progrès du nouvel art qu'elle avait créé. Ce fut aussi dans la maison de Corsi que furent représentées les pastorales de *Dafne*, en 1594, et d'*Euridice*, en 1600, ouvrages de Peri et de Jules Caccini. Corsi composa plusieurs airs pour l'*Euridice*.

CORSI (BERNARD), compositeur à Crémone, a publié à Venise, en 1617, des psaumes à cinq voix, et vers le même temps des *litanies, antiennes et motets à huit voix*. Son œuvre septième est intitulé : *Psalmi vespertini octo vocum*.

CORSI (JOSEPH), maître de chapelle à Sainte-Marie-Majeure, de Rome, occupait cette place en 1667, suivant le titre d'un recueil de motets publié cette année. L'abbé Baini a omis le nom de ce compositeur dans sa liste des maîtres de chapelle de cette basilique (*Memor. stor. crit. di Pierl. da Palestrina*, t. 1, nº 440). On connaît de ce maître : 1º *Motetti a* 2, 3, 4 *voci*, Rome, 1667, in-4º; 2º *Miserere a cinque*; 3º *Motetti a* 9.

CORTECCIA (FRANÇOIS), chanoine de Saint-Laurent, à Florence, et maître de chapelle de Cosme de Médicis, vivait vers 1530. Il brillait aussi comme organiste. Negri (*Scritt. Fiorent.*) fixe l'époque de sa mort au mois de mai 1571. Il a publié : 1º *Madrigali a quattro voci*, lib. 1º, 2º, Venise, 1545 et 1547, in-4º oblong; 2º *Responsoria et lectiones Hebdomadæ sanctæ*, Venise. Burney dit qu'il a examiné un de ses motets, et qu'il ne l'a pas trouvé digne de sa réputation.

CORTELLINI (CAMILLE), surnommé *Il Violino*, à cause de son talent sur le violon, compositeur de musique d'église, vécut au commencement du 17e siècle, et fut engagé au service de la *Signoria* de Bologne. Il a publié : 1º *Misse a quattro e cinque voci*, Venezia, 1617, in-4º; 2º *Salmi a* 8 *voci*; 3º *Magnificat di tutti li tuoni a* 6 *voci*, Venezia, 1619, in-4º; 4º *Messe concertate a otto voci*, in Venezia, app. Aless. Vincenti, 1626. On voit

dans la préface de cet ouvrage une indication de la manière d'exécuter la musique d'église, à l'époque où il fut publié, lorsque les instrumens étaient joints aux voix. L'auteur s'exprime ainsi : *La Messa In Domino confido ha la gloria concertata : e dove saranno le lettere grandi il cantore canterà solo; et dove saranno le linee, li tromboni e altri simili stromenti soneranno soli.*

CORTONA (ANTOINE), compositeur dramatique, né à Venise, au commencement du 18e siècle, est connu par deux opéras, le premier intitulé : *Amor indovino,* fut représenté en 1726, l'autre, *Marianne,* en 1728.

CORVINUS (JEAN-MICHEL), pasteur à Orsloew en Zélande, mort le 10 août 1663, est auteur d'un livre qui a pour titre : *Heptachordum Danicum, sive nova solfisatio, in qua musicæ practica usus, tam qui ad canendum, quam qui ad componendum cantum facit, ostenditur,* Coppenhague, 1643. Cet ouvrage est un traité de la nouvelle méthode de solmisation par sept syllabes. On connaît aussi de Corvinus : *Logistica Harmonica, Musicæ vera et firma præstruens fundamenta,* Coppenhague, 1646, in-4°.

COSIMI (NICOLAS), habile violiniste, né à Rome, dans la seconde moitié du 17e siècle, se rendit à Londres, en 1702, et y publia, en 1706, douze solos pour le violon, in-4°, qu'il dédia au duc de Bedfort. Peu de temps après il retourna en Italie où il est mort jeune. Il paraît avoir été élève de Corelli. Son portrait, gravé à l'*acqua tinta* par J. Smith, d'après Godefroy Kneller, a été publié en 1706. Burney dit (*a General hist. of music,* t. III, p. 559) que le violon de Cosimi, considéré comme le plus beau qu'on connût, fut porté en Angleterre par Corbett, après la mort de l'artiste, et qu'il y fut vendu à un prix très élevé.

COSME DELGADO. *Voy.* DELGADO.

COSSA (VINCENT), compositeur, né à Pérouse au commencement du 16e siècle, a fait imprimer : *Madrigali a quattro voci,* Venise, 1569. Il a laissé aussi un livre de *Canzonette à trois voix,* que son compatriote Christophe Lauro a publié après sa mort.

COSSA (ANGELO) ; on a imprimé sous ce nom un petit écrit intitulé : *Progetto di alcune riforme dell' I. R. Teatro alla Scala* (Projet de quelques réformes au théâtre impérial et royal de la Scala), Milan, à la typographie de Batelli et Fantini, 1819, 23 p. in-8°. Cette brochure est divisée en deux chapitres ; le premier est relatif aux réformes à faire au théâtre; le second, aux réformes dans les spectacles.

COSSET (FRANÇOIS), maître de musique de l'église métropolitaine de Reims, vers le milieu du 17e siècle, a publié les messes de sa composition dont voici les titres : 1° *Missa quatuor vocum ad imitationem moduli :* Cantate Domino, Paris, Ballard, 1659. 2° *Missa sex vocum ad imit. mod. :* Domine Salvum fac regem, Paris, 1659, in-fol. 3° *Missa sex vocum ad imitationem moduli :* Surge propera, Paris, Ballard, 1659, in-fol. 4° *Missa quinque vocum, ad imit. mod. :* Salvum me fac Deus. Paris, 1661, in-fol. 5° *Missa quatuor vocum ad imid. mod. :* Eructavit cor meum, Paris, Ballard, 1673, in-fol., 2e édition. J'ignore la date de la première; il y en a une troisième sous la date de 1687 ; 6° *Missa sex vocum ad imitat. moduli :* Super flumina Babylonis, Paris, Ch. Ballard, 1673. in-fol. C'est une seconde édition ; 7° *Missa quinque vocibus ad imit. mod. :* Gaudeamus omnes, Paris, 1676; 8° *Missa quatuor vocum ad imit. mod. :* Exultate Deo, Paris, Ballard, 1682, in-fol.

COSSONI (CHARLES-DONAT), organiste adjoint à l'église de Saint-Pétrone, à Bologne, a passé dans cette ville, en 1667 : 1° *Salmi a otto voci ;* 2° *Salmi concertati a cinque voci e 2 violini, con uno basso e 5 parti di ripieno,* op. 6, Bologne, 1668, in-4°.

COSTA (JEAN-PAUL), né à Gênes, vers

la fin du 16e siècle, fut maître de chapelle à Trévise. Il a fait imprimer à Venise : 1° *Madrigali a due, tre e quattro voci, lib.* 1 ; 2° *Madrigali a cinque voci, lib.* 1 e 2.

COSTA (ALPHONSE VAZ DA), habile chanteur et maître de chapelle à Avila, naquit en Portugal, vers la fin du 16e siècle. Dans sa jeunesse il alla à Rome, et se mit sous la direction des plus fameux maîtres de son temps, soit pour le chant, soit pour la composition. Ses études terminées, il fut d'abord maître de chapelle à Badajoz, et ensuite à Avila. Ses compositions, qui sont nombreuses, se trouvent en manuscrit dans la bibliothèque du roi de Portugal.

COSTA (FR.-ANDRÉ DA), né à Lisbonne, entra fort jeune dans l'ordre de la Trinité, dont il prit l'habit le 3 août 1650. Il était grand musicien, bon compositeur de musique d'église, et jouait supérieurement de la harpe. Il fut attaché à la chapelle des rois de Portugal Alphonse VI et Pierre II, qui estimaient ses talens. Il mourut, jeune encore, le 6 juillet 1685, laissant en manuscrit les ouvrages suivans, qui sont dans la bibliothèque du roi de Portugal : 1° *Missas de varios coros ;* 2° *Confitebor tibi*, à douze voix ; 3° *Laudate pueri Dominum*, à quatre voix ; 4° *Beati omnes*, à quatre voix ; 5° Complies à huit voix ; 6° *Lodainha de N. Senhora a* 8 *vozes ;* 7° *Responsorios da* 4, 5 *e* 6 *feira da Semana santa a* 8 *vozes;* 8° *O texto da Paixaô da Dominga de Palmas, e de* 6 *feira mayor a* 4 *vozes ;* 9° *Vilhancicos de conceicaô, Natal, e Reys a* 4, 6, 8 *e* 12 *vozes.*

COSTA (FRANÇOIS DA), musicien portugais, mort à Lisbonne en 1667, a laissé en manuscrit des compositions qui prouvent ses connaissances étendues, tant dans la théorie que dans la pratique de la musique (*V.* Machado, Bibliot. Lusit., t. IV, pag. 131).

COSTA (LELIO), né à Rome, au commencement du 17e siècle, était, en 1655, le plus habile harpiste de toute l'Italie.

COSTA (ROCH), chanoine de l'église patriarchale de Venise, naquit près de cette ville au commencement du 17e siècle. Il a fait imprimer un petit traité de plain-chant sous ce titre : *Breve Ristretto di due Introduttioni, overo Instruttioni delle cose più essentiali spettanti alla facile cognitione del canto fermo, cavato d'alcuni classici autori di questa materia*, Venise, 1681, in-4°, 26 pages.

COSTA (FÉLIX-JOSEPH DA), docteur en droit, né à Lisbonne en 1701, cultiva la poésie et la musique comme amateur. Ses essais poétiques ont été imprimés. Il a laissé en manuscrit un recueil de sonates intitulé : *Musica revelada do contraponto a coposiçaô, que comprehende varias sonatas de cravo, viola, rebeca e varios minuetes e cantates.*

COSTA E SYLVA (FRANÇOIS DA), chanoine et maître de chapelle de l'église cathédrale de Lisbonne, mourut dans cette ville, le 11 mai 1727. Il a laissé en manuscrit les ouvrages suivans de sa composition : 1° *Missa a* 4 *vozes com todo o genere de instrumentos ;* 2° *Miserere a* 11 *vozes, com instrumentos ;* 3° *Motetes para se cantarem as Missas das Domingas da quaresma ;* 4° *Lamentocaô primeira de quarta feira de Trevas a* 8 ; 5° *O Texto de Paixaô de S. Marcos e S. Lucas a* 4 ; 6° *Vilhancicos a S. Vincente, e a Santa Cecilia com instrumentos ;* 7° *Responsorios do officia dos defuntos a* 8 *vozes, com todo o genero de instrumentos.*

COSTA (VICTORIN-JOSEPH DA), écrivain portugais, qui vivait vers le milieu du 18e siècle, a publié un traité du plain-chant sous ce titre : *Arte de canto chaô para uso dos principiantes*, Lisbonne, 1737, in-8°.

COSTA (RODRIGO FERREIRA DA). *Voyez* FERREIRA.

COSTAGUTI (VINCENT), né à Gênes, en 1613, fut d'abord protonotaire du pape Urbain VIII, ensuite secrétaire de la chambre apostolique, et enfin devint cardinal en

1643; il mourut en 1660. On a de lui les ouvrages suivans : 1° *Discorso della Musica*, Gênes, 1640, in-4°; 2° *Applausi poetici alle glorie della Signora Leonora Baroni*, Rome, 1639. Léonore Baroni fut une célèbre cantatrice du 17e siècle.

COSTANTINI (ALEXANDRE), compositeur né à Rome, qui vivait vers la fin du 17e siècle, et dont on trouve plusieurs morceaux dans la collection publiée par Fab. Costantini sous ce titre : *Selectæ cantiones excellentissimorum auctorum 8 voc.*, Rome, 1614. On a aussi de cet artiste : *Motecta singulis, binis, ternisque vocibus cum basso ad organum concinenda, auctore Alexandro Costantino, romano, Romæ ex tipogr. Zannetti*, 1616.

COSTANTINI (FABIO), compositeur de l'école romaine, fut d'abord maître de chapelle de la confrérie du rosaire, à Ancône, puis maître de chapelle de l'église cathédrale d'Orvieto; il naquit à Rome vers 1570. Il a fait imprimer dans cette ville par Zannetti, en 1614, un recueil de motets à huit voix des compositeurs les plus célèbres de son temps, sous ce titre : *Selectæ cantiones excellentissimorum auctorum octonis vocibus concinendæ a Fabio Constantino, romano, urbevetanæ cathedralis musicæ præfecto in lucem editæ*. Les maîtres dont il y a des motets dans cette collection sont : Pierluigi de Palestrina, J. M. Nanini, Félix Anerio, Fr. Soriano, Roger Giovanelli, Arcangelo Crivelli, B. Nanini, J. Fr. Anerio, Asprilio Pacelli, Alex. Costantini, Prosper Santini, Annibal Zoilo, L. Marenzio, Barth. Roy, J.-B. Lucatello, et Fabio Costantini même. Ce maître avait déjà publié à Rome, en 1596, des motets de sa composition à deux, trois et quatre voix; en 1618 il donna dans la même ville : *Motetti a due, tre, quattro e cinque voci, e psalmi e magnificat octo vocum*.

COSTANZI (D. JUAN), connu généralement sous le nom de *Gioannino di Roma*, parce qu'il était né à Rome, fut maître de chapelle de Saint-Pierre du Vatican. Il avait été d'abord au service du cardinal Ottoboni, neveu du pape Alexandre VIII. Il fut nommé maître de chapelle de Saint-Pierre du Vatican, comme adjoint de Bencini, le 3 juin 1754, devint titulaire de la place le 7 juillet 1755, et la conserva jusqu'à sa mort qui eut lieu le 5 mars 1778. Ses ouvrages les plus connus sont un opéra intitulé *Carlo Magno*, qui fut représenté à Rome en 1729, et un *Miserere* qui est fort estimé. On conserve en manuscrit dans la chapelle pontificale des motets à seize voix en quatre chœurs. Ses autres productions consistent en offertoires à quatre voix, un *Ave Maria* à trois, *Salve Regina* à quatre, *Ave Regina* à quatre, *Dixit* à huit, *Te Deum* et *Magnificat* à huit, *Messe pastorale* à quatre, *Laudate* à quatre, *Regina cœli* à quatre, et *Salve Regina* pour soprano solo et chœur. Tous ces ouvrages se trouvent en manuscrit dans la bibliothèque de M. l'abbé Santini, à Rome. Costanzi était un des plus habiles violoncellistes de son temps.

COSTE D'ARNOBAT (PIERRE), littérateur, né à Bayonne, en 1732, fut attaché très jeune au service militaire. Il n'était âgé que de vingt-un ans lorsqu'il publia, sous le voile de l'anonyme, une brochure relative à la querelle sur la musique française; elle a pour titre : *Doute d'un pyrrhonien, proposés amicalement à J.-J. Rousseau*, Paris, 1753, in-8°. Coste est mort à Paris, vers 1810. Il a publié beaucoup de livres qui n'ont point de rapports avec la musique.

COSTELEY (GUILLAUME), organiste et valet de chambre de Charles IX, naquit de parens écossais en 1531. On a de lui un traité théorique intitulé : *Musique*, Paris, Adrien Le Roi, 1579, in-4°. Dans le seizième livre de *Chansons à quatre et à cinq parties* publiées par Adrien Le Roy et Robert Ballard, en 1567, on trouve une chanson française de Costeley, qui commence par ces mots : *Elle craint*. Le

livre dix-neuvième de cette collection contient neuf chansons à quatre et cinq voix du même compositeur.

COSYN (. . .), musicien anglais, qui vivait à la fin du 16e siècle, a fait imprimer à Londres, en 1585, des psaumes à quatre et à six voix.

COTTON (JEAN), écrivain dont il nous reste un traité de musique, en vingt-sept chapitres précédés d'un prologue, que l'abbé Gerbert a inséré dans ses *Scriptores Ecclesiastici de Musica sacra*, tom. II, pag. 230. Quelques personnes ont cru que l'auteur de cet ouvrage était un pape nommé *Jean*, parce qu'il emploie la formule de *Serviteur des serviteurs de Dieu* dans son épître dédicatoire à Fulgence, évêque anglais; mais l'abbé Gerbert conjecture avec plus de vraisemblance que Jean Cotton est le même que *Jean Scholastique*, qui était moine à l'abbaye de Saint-Matthias, à Trèves, et qui vivait vers l'an 1047. Quoi qu'il en soit, il est certain qu'il écrivit après Gui d'Arezzo, car il examine l'utilité de la méthode de ce moine dans un des chapitres de son ouvrage. C'est dans ce chapitre qu'on trouve la plus ancienne indication connue du système de solmisation par l'hexacorde et par les noms de notes *ut*, *re*, *mi*, etc. (*V.* le *Résumé philos. de l'hist. de la musique*, tom. I, pag. CLXX).

COTUMACCI (CHARLES), et non *Contumacci* comme l'écrit Lichtenthal, né à Naples en 1698, eut pour maître de composition Alexandre Scarlatti, et succéda à son disciple Durante dans la charge de maître de chapelle du Conservatoire de S. Onofrio. C'était un bon organiste de l'ancienne école, et un habile professeur. Il a beaucoup écrit pour l'église, et a aussi composé deux livres élémentaires, l'un intitulé: *Regole dell' accompagnamento*, avec des *partimenti* bien gradués; l'autre, *Trattato di contrappunto;* mais ces deux ouvrages sont restés en manuscrit. M. Choron a publié quelques-uns des *partimenti* de ce professeur dans ses *Principes de composition des écoles d'Italie*. Cotumacci est mort à Naples, en 1765.

COUCHERY (M.), ancien secrétaire rédacteur de la chambre des députés, sortit de France au commencement des troubles de la révolution de 1789, obtint sa radiation de la liste des émigrés sous le consulat, et accueillit la restauration avec enthousiasme. Appelé à la chambre des députés comme secrétaire rédacteur, il en remplit les fonctions jusqu'à la révolution du mois de juillet 1830. A cette époque, il crut devoir donner sa démission, et depuis lors il est resté sans emploi. Amateur passionné de la musique italienne, il avait été du petit nombre de ceux qui fréquentaient le spectacle des fameux bouffons de 1789, et depuis sa rentrée en France, n'avait cessé de suivre les représentations du Théâtre-Italien. On a de lui: *Observations désintéressées sur l'administration du théâtre royal Italien, adressés à M. Viotti, directeur de ce théâtre, par un dilettante* (anonyme), Paris, 1821, trente-sept pages in-8°.

COUCY (REGNAULT, CHATELAIN DE), célèbre trouvère du 12e siècle, mal connu de la plupart de ceux qui en ont parlé, a vécu vers la fin du 12e siècle. Quelques auteurs, d'après l'opinion de Fauchet (*Recueil de l'origine de la langue et poésie française*), ont cru que ce Châtelain n'était autre que Raoul Ier, sire de Coucy; d'autres, parmi lesquels on remarque l'historien Mézeray, ont pensé que c'était Raoul II; enfin, La Borde (*Essai sur la musique*, tom. II, pag. 242) et M. Crapelet (l'*Histoire du Châtelain du Coucy*, etc., pag. 289 et 300), disent qu'il était fils d'Enguerrand de Coucy, frère de Raoul Ier. La Borde, qui a puisé la plupart de ses renseignemens dans l'*Histoire de la maison de Coucy*, de Duchesne, et dans le *Traité des nobles*, de l'Alouette, dit que le Châtelain était né vraisemblablement en 1167, et qu'il avait été élevé à *Coucy-le-Château*, dans les domaines de son oncle; et il cite à ce sujet un acte tiré des

archives de l'hôpital de Laon, daté de 1187. Suivant cet acte, le Châtelain aurait porté alors l'habit ecclésiastique, car il y est qualifié de clerc (*clericus*); mais il aurait bientôt quitté son état et aurait embrassé le parti des armes. Une difficulté se présente contre l'identité du personnage désigné dans l'acte dont il s'agit avec le Châtelain; car, suivant un poème écrit vers 1228, et qui a pour titre : *Li Roumans dou Chastelain de Coucy et de la dame de Fayel*, celui-ci s'appelait *Regnault*, tandis que le clerc de l'acte de 1187 est désigné sous le nom de *Raoul*. M. Francisque Michel a fort bien démontré (dans son *Essai sur la vie et les chansons du Châtelain de Coucy*) que La Borde et tous les autres ont été dans l'erreur à cet égard, et a fait voir que le Châtelain n'est aucun de ceux qu'on a confondus avec lui. Suivant le *Roumans*, qui a servi de base à son travail, le Châtelain de Coucy se croisa avec Richard-Cœur-de-Lion, et partit avec lui pour la Palestine, en 1190. Il y resta deux ans, et y fut tué, en 1192, dans un combat contre les Sarrasins.

Une ancienne chronique, écrite en 1380, et rapportée par Fauchet, nous apprend que Regnault de Coucy était amoureux de la femme d'un gentilhomme nommé Fayel, dont le château était situé près de Saint-Quentin. Après avoir triomphé des rigueurs de sa dame, le Châtelain partit pour la Palestine. Ayant été blessé mortellement par les Sarrasins, il ordonna à son écuyer de porter son cœur à celle qu'il aimait; mais cet écuyer ayant été surpris par le seigneur de Fayel, lorsqu'il cherchait à s'acquitter de son message, le mari jaloux s'empara du cœur de Coucy, et l'ayant fait apprêter par son cuisinier, le fit manger à sa femme, qui mourut de douleur lorsqu'elle sut de quelle nature était le repas qu'elle venait de faire. Cette lamentable histoire a fourni le sujet de plusieurs drames.

Le Châtelain de Coucy est un des plus anciens trouvères dont les productions sont parvenues jusqu'à nous : les manuscrits de la Bibliothèque royale de Paris contiennent vingt-quatre chansons avec leurs mélodies, dont il est auteur, ou qui lui sont attribuées. Elles sont toutes remarquables par leur naïveté, et le chant ne manque pas de grâce. Les manuscrits qui en contiennent le plus grand nombre sont ceux de l'ancien fonds n°s 7222, in-fol.; 7613, in-4°; n° 63, fonds de Paulmy, in-fol.; 65 et 66, fonds de Cangé, in-8° et in-4°; 1989, fonds de Saint-Germain-des-Prés; 184, in-fol., du supplément, et 59, du fonds de La Vallière. Quelques-unes de ces chansons ont des mélodies différentes dans les divers manuscrits, mais celles-ci sont en petit nombre. Les manuscrits dont la notation est la plus correcte sont les n°s 7222 et 63; les autres renferment beaucoup de fautes et d'inexactitudes.

Quatre mélodies des chansons du Châtelain de Coucy ont été publiées par La Borde dans son *Essai sur la musique* (tom. II, p. 205, 281, 287 et 291); il en a donné un plus grand nombre lorsqu'il a publié une nouvelle édition de son travail sur ce trouvère, sous ce titre : *Mémoires historiques sur Raoul de Coucy, avec un recueil de ses chansons en vieux langage, et la traduction de l'ancienne musique*, Paris, 1781, deux vol. in-12. La prétendue traduction de La Borde est aussi informe que l'ancienne notation donnée par lui est inexacte. La Borde était trop ignorant de la notation du 12e siècle pour pouvoir même la lire, et dans les copies qu'il a faites d'après les manuscrits, il a négligé une multitude de détails qui sont indispensables pour le sens des mélodies. Burney et Forkel, qui n'avaient pas de manuscrits pour les aider dans leur travail, ont essayé de rhythmer les mélodies de Coucy d'après les informes copies de La Borde, et n'ont fait qu'une traduction imaginaire des véritables mélodies du trouvère, dans leurs histoires de la musique. Perne, homme instruit, tra-

vailleur infatigable, et doué de l'esprit de recherches, a pris des copies exactes de toutes ces mélodies dans les manuscrits de la Bibliothèque royale, et les a traduites en notation moderne, d'après les règles véritables de la notation mesurée du 12e siècle. Son travail a été publiée à la suite de l'édition des *Chansons du Châtelain de Coucy, revues sur tous les manuscrits, par M. Francisque Michel*, sous le titre de *Ancienne musique des chansons du Châtelain de Coucy, mise en notation moderne avec accompagnement de piano*. Cet accompagnement de piano est une idée bien malheureuse, car elle a gâté le fruit des recherches de Perne. Dominé par la pensée fausse, reproduite dans tous ses travaux, que la musique de tous les temps et de tous les pays est basée sur les mêmes principes, ce savant homme a accompagné toutes les mélodies de Coucy avec une harmonie moderne remplie de dissonances naturelles, de septièmes de dominantes, etc., au lieu de prendre pour modèles de ses accompagnemens les chansons à trois voix de moyen âge, et particulièrement celles d'Adam de Le Hale; en sorte que le caractère essentiel de la musique de l'époque a complétement disparu dans cet amalgame bizarre.

On peut consulter sur le Châtelain de Coucy et sur ses œuvres les divers ouvrages cités précédemment : De Bellay, *Mémoires historiques sur la maison de Coucy et sur la dame de Fayel*, Paris, 1770, in-8°; M. Crapelet, *l'Histoire du Châtelain de Coucy et de la dame de Fayel*, publié d'après le manuscrit de la Bibliothèque du roi (*Li Roumans dou Chastelain de Coucy*, etc., n° 195, in-fol. du supplément), *et mise en français*, Paris, Crapelet, 1829, in-8°; *Chansons du Châtelain de Coucy, revues sur tous les manuscrits, par Francisque Michel, suivies de l'ancienne musique*, etc., Paris, 1830, un vol. gr. in-8°.

COUPART (ANTOINE-MARIE), né à Paris le 13 juin 1780, fut d'abord employé à l'administration des transports militaires, tant à Paris qu'à Liége, depuis 1796 jusqu'en 1798; puis il entra au bureau des journaux et des théâtres, au ministère de la police générale, devint chef-adjoint de ce bureau en 1813, et passa en la même qualité au ministère de l'intérieur, en 1820. Nommé chef de ce bureau en 1824, il fut mis à la retraite en 1829, puis fut employé un moment à l'Opéra en qualité de secrétaire-général. M. Coupart s'est fait connaître comme littérateur, par un grand nombre de vaudevilles et de comédies joués sur les petits théâtres de Paris, et par plusieurs recueils de chansons dont il est auteur ou éditeur. On lui doit *l'Almanach des spectacles* (Paris, Barba, 1822-1836, douze v. in-12), ouvrage supérieur, soit pour le style, soit pour l'exactitude, à tout ce qu'on avait publié précédemment dans le même genre. Les fonctions de l'auteur lui avaient fourni des renseignemens que d'autres ne se seraient procurés qu'avec peine. M. Coupart n'a pas mis son nom à ce recueil. On y trouve des renseignemens nécrologiques sur quelques musiciens.

COUPELLE (PIERRE DE LA), poète et musicien du 13e siècle. On trouve cinq chansons notées de sa composition dans le manuscrit de la Bibliothèque du roi, coté 7222 (anc. fonds).

COUPERIN, nom d'un famille qui s'est illustrée dans la musique pendant près de deux cents ans. Elle était originaire de Chaume, en Brie, où trois frères, Louis, François et Charles Couperin ont vu le jour. Je vais donner sur ces trois frères et sur tous ceux dont ils sont les ancêtres les détails que j'ai pu recueillir.

COUPERIN (LOUIS), né en 1630, vint fort jeune à Paris, et fut nommé organiste de Saint-Gervais et de la chapelle du roi. Il mourut en 1665, à l'âge de trente-cinq ans. Louis XIII avait créé pour lui une place de *dessus de viole* dans sa musique. Louis Couperin a laissé en manuscrit trois suites de pièces de clavecin.

COUPERIN (FRANÇOIS), sieur de

Crouilly, organiste de Saint-Gervais, depuis 1679 jusqu'en 1698, naquit à Chaume en 1631, et reçut des leçons de musique et de clavecin de son parent Chambonnières, dont il fut un des meilleurs élèves. Il composait pour l'orgue et le clavecin, et enseignait bien à en jouer. C'était un petit homme vif, qui aimait le vin, et qui, vers la fin de sa vie, était souvent ivre. Il périt malheureusement à l'âge de soixante-dix ans : ayant été renversé par une charrette, dans sa chute il se cassa la tête. Il a laissé deux enfans, une fille (Louise), et un fils (Nicolas). On connaît un recueil de pièces d'orgue composées par ce Couperin, sous ce titre : *Pièces d'orgue consistantes en deux messes, l'une à l'usage ordinaire des paroisses pour les festes solennelles ; l'autre propre pour les couvens de religieux et religieuses*, in-4° oblong. Il est assez singulier que le titre seul de ce recueil soit gravé, avec le privilége du roi, daté de 1690, qui autorisait Couperin à faire *écrire*, graver ou imprimer ses pièces. Le reste du cahier est en effet noté à la main, d'une belle écriture. Tous les exemplaires que j'ai vus sont de la même main. Sans être remarquable sous le rapport de l'invention, la musique de Couperin est estimable parce qu'elle est écrite avec pureté. Le plain-chant y est beaucoup mieux traité qu'il ne l'a été depuis par des organistes plus renommés.

COUPERIN (LOUISE), fille du précédent, née à Paris, en 1674, chantait avec goût, et jouait supérieurement du clavecin. Elle fut attachée pendant trente ans à la musique du roi, et mourut à Versailles, en 1728, à l'âge de cinquante-deux ans.

COUPERIN (NICOLAS), fils de François, naquit à Paris, en 1680. Il fut attaché au comte de Toulouse, comme musicien de sa chambre, et occupa pendant long-temps la place d'organiste de Saint-Gervais. Il est mort en 1748, à l'âge de soixante-huit ans.

COUPERIN (CHARLES), troisième frère de Louis et de François, naquit à Chaume, en 1632, et vint à Paris, fort jeune. Il succéda à son frère aîné dans la place d'organiste de Saint-Gervais ; mais il n'en jouit pas long-temps, car il mourut en 1669, à l'âge de trente-sept ans. Il avait, pour son temps, un talent de premier ordre, comme organiste.

COUPERIN (FRANÇOIS), fils de Charles, fut surnommé *Le Grand*, à cause de sa supériorité sur tous les organistes français. Il naquit à Paris, en 1668, et n'était âgé que d'un an lorsqu'il perdit son père. Un organiste nommé Tolin lui donna les premières leçons. En 1696, il fut nommé organiste de Saint-Gervais, et en 1701 il obtint le titre de claveciniste de la chambre du roi, et d'organiste de sa chapelle. Il est mort en 1733, à l'âge de soixante-cinq ans, laissant deux filles, toutes deux habiles sur l'orgue et sur le clavecin. L'une, Marie-Anne, se fit religieuse à l'abbaye de Montbuisson, dont elle fut organiste ; l'autre, Marguerite-Antoinette, eut la charge de claveciniste de la chambre du roi, charge qui, jusqu'à elle, n'avait été remplie que par des hommes. De tous les organistes français, François Couperin est celui qui paraît avoir réuni le plus de qualités remarquables : disons plus, c'est le seul dont les compositions méritent l'estime des artistes. Il s'est même élevé à une hauteur qui tient du prodige, au milieu du mauvais goût et de l'ignorance qui l'environnaient. On a de lui : 1° Premier livre de pièces de clavecin, Paris, 1713, in-fol. ; 2° Deuxième livre *idem*, Paris, 1716, in-fol. ; 3° *Troisième livre de pièces de clavecin à la suite duquel il y a quatre concerts à l'usage de toutes sortes d'instrumens*, Paris, 1719, in-fol. ; 4° Quatrième livre de pièces de clavecin, Paris, in fol. ; 5° *Les goûts réunis, ou nouveaux concerts, augmentés de l'apothéose de Corelli en trio*, Paris, 1717, in-fol. ; 6° *L'Apothéose de l'incomparable L****** (Lulli), Paris, sans date ; 7° Trios pour deux dessus de violon, basse d'archet et basse chiffrée, Paris, sans date ; 8° Leçons des

ténèbres à une et deux voix, Paris, sans date.

COUPERIN (ARMAND-LOUIS), fils de Nicolas, et neveu, à la mode de Bretagne, de Couperin-le-Grand, naquit à Paris le 11 janvier 1721. Personne n'a porté plus loin que lui le talent de l'exécution sur l'orgue; mais ses compositions sont froides, quoique assez correctes. On connaît de lui deux œuvres de sonates et un de trios pour le clavecin, qui ont été gravés à Paris. Il a laissé en outre plusieurs motets et morceaux d'église. Il fut organiste du roi, de Saint-Gervais, de la sainte chapelle du palais, de Saint-Barthélemi, de Sainte-Marguerite, et l'un des quatre organistes de Notre-Dame. Couperin était ordinairement choisi pour la réception des orgues nouvelles; ses connaissances étendues dans le mécanisme et la construction de ces instrumens le rendaient très propre à cet emploi. Il épousa la fille de Blanchet, célèbre facteur de clavecins, et en eut trois enfans, dont il sera parlé plus loin. Madame Couperin avait déjà, avant son mariage, une grande célébrité comme claveciniste et comme organiste. Elle vivait encore en 1810, et joua alors, à la réception de l'orgue de Saint-Louis, à Versailles, de manière à satisfaire l'auditoire, quoiqu'elle eût quatre-vingt-un ans. Armand-Louis Couperin est mort en 1789, des suites d'un coup de pied qu'il avait reçu d'un cheval échappé.

COUPERIN (ANTOINETTE-VICTOIRE), fille d'Armand-Louis, élève de son père et de sa mère, touchait l'orgue de Saint-Gervais, à l'âge de seize ans. Elle jouait aussi de la harpe, et possédait une belle voix, qu'elle a fait entendre souvent dans des concerts et dans des maisons de religieuses. Elle a épousé, en 1780, le fils de M. Soulas, trésorier de France, et propriétaire de la manufacture de damas de Tours. Elle vivait encore en 1810.

COUPERIN (PIERRE-LOUIS), fils de Louis-Armand, n'eut point d'autre instituteur que son père et sa mère. Doué d'heureuses dispositions, il fit de rapides progrès sur le clavecin, l'orgue et la harpe. Malheureusement sa mauvaise santé l'empêcha de se livrer sérieusement à la composition : néanmoins il a fait exécuter dans plusieurs églises quelques-uns de ses motets qui ont eu du succès. La romance de Nina, variée pour le piano, est le seul de ses ouvrages qui ait été gravé. Il fut fort habile sur l'orgue, et partagea avec son père les places d'organiste du roi, de Notre-Dame, de Saint-Gervais, de Saint-Jean et des Carmes-Billettes. Il est mort fort jeune, en 1789.

COUPERIN (GERVAIS-FRANÇOIS), second fils d'Armand-Louis, vivait encore en 1815. Il reçut des leçons d'orgue et de piano de son père et de sa mère, mais il ne soutint point l'honneur de son nom, car il ne fut qu'un organiste médiocre et un compositeur sans mérite. Toutefois, tel était le respect qu'inspirait le nom de *Couperin*, qu'il obtint sans peine après la mort de son père et de son frère les places d'organiste du roi, de la sainte chapelle de Paris, de Saint-Gervais, de Saint-Jean, de Sainte-Marguerite, des Carmes-Billettes et de Saint-Merry. Il a été aussi nommé arbitre pour la réception des orgues de Saint-Nicolas-des-Champs, de Saint-Jacques-du-Haut-Pas, de Saint-Merry, de Saint-Eustache, de Saint-Roch, etc. Ses compositions, qui consistent en sonates, airs variés, caprices, pots-pourris et romances, ont été gravées à Paris. Il a composé aussi quelques motets qui sont restées en manuscrit. Gervais-François Couperin a été le dernier rejeton de cette illustre famille.

COURBOIS (. . .), musicien français qui s'est fait connaître, en 1728, par le motet *Omnes gentes plaudite manibus*, avec des trompettes et des timbales, exécuté au Concert spirituel. C'était une nouveauté jusqu'alors inconnue en France. On a aussi de Courbois un livre de cantates et de cantatilles, la cantate de *Don Quichotte*, et un livre d'*airs à chanter*.

COURTAIN (JACQUES), constructeur d'orgues, fut établi d'abord à Emmerich; ensuite, en 1790, à Burg-Steinfurt; et enfin, en 1793, à Oldenbourg. Son plus bel ouvrage est l'orgue de seize pieds de l'église principale d'Osnabruck, composé de seize registres, trois claviers, pédale et cinq soufflets.

COURTNEY (. . .), irlandais, né vers le milieu du 18e siècle, a brillé à Londres, en 1794, par son talent sur la cornemuse appelée par les anglais *Irishpipe*. Il avait perfectionné la construction de cet instrument, et lui avait donné une qualité de son beaucoup plus agréable que celle qu'on lui connaît. On ignore si ce musicien vit encore.

COURTOIS (JEAN), musicien français, vécut dans la première moitié du 16e siècle. C'était un homme habile dans l'art d'écrire, et qui aurait eu, sans doute une plus grande renommée si ses ouvrages eussent été moins rares. On trouve un canon a cinq voix fort bien fait de sa composition dans le recueil des *Chansons à cinq et six parties*, publié à Louvain en 1545, par Tilman Susato. Il y a aussi un motet de Courtois dans la collection publiée par Salblinger, à Augsbourg, en 1545. Gerber cite aussi dans son nouveau Lexique, à l'article *Cortois*, des messes manuscrites de ce musicien, qui existent à la Bibliothèque royale de Munich, sous le nº 51. Un recueil manuscrit de chansons, de motets et de messes à quatre parties, copié en 1542, qui a appartenu à Seger Van Male, de Bruges, et qui se trouve maintenant à la Bibliothèque publique de Cambrai, contient la messe *Domine, quis habitat*, à quatre parties, de Courtois.

COUSIN (JEAN), prêtre et chantre de la chapelle du roi de France Charles VII, sous la direction d'Ockeghem, était attaché à cette chapelle en 1461, suivant un *compte des officiers de la maison de Charles VII qui ont eu des robes et des chaperons faits de drap noir pour les obsèques et funérailles du corps du feu roy, l'an* 1461. Ce compte se trouve dans un manuscrit de la Bibliothèque royale de Paris (*V.* la *Revue musicale*, 6me année, pag. 235). Tinctoris cite les compositions de Cousin, dans plusieurs endroits de ses ouvrages, notamment dans le *Proportionale*, où il examine le système des proportions de la messe de ce musicien intitulée : *Nigrarum*.

COUSIN DE CONTAMINE (. . .), né dans le Dauphiné, en 1704, fut sous-chantre à l'église cathédrale de Grenoble. Il a publié un livre intitulé : *Traité critique du plain-chant usité aujourd'hui dans les églises, contenant les principes qui en montrent les défauts et qui peuvent conduire à le rendre meilleur*, Paris, 1749, in-12.

COUSINEAU (PIERRE-JOSEPH), professeur de harpe, luthier et marchand de musique à Paris, naquit dans cette ville vers 1753. En 1782, il fabriqua des harpes avec un double rang de pédales, pour moduler facilement dans tous les tons; mais ce perfectionnement, qui depuis lors a été reproduit avec avantage par M. Dizi, à Londres, et par M. Érard, à Paris, n'eut point alors de succès, parce que les difficultés d'exécution rebutèrent les artistes et les amateurs, et parce que la musique qu'on jouait sur cet instrument était trop simple et trop facile pour qu'on eût besoin de ce double rang de pédales. En 1788, M. Cousineau obtint le titre de luthier de la reine, et fut nommé harpiste de l'académie royale de musique. Il a occupé cette place jusqu'en 1812, époque où il a été admis à la retraite. En 1798, il acquit d'un amateur, nommé M. Rouelle (*V.* ce nom) le secret d'un mécanisme nouveau qu'il perfectionna, et au moyen duquel les demi-tons se font sur la harpe par la cheville même à laquelle est attachée la corde, sans les secours des pinces ou des crochets; mais il résulte de ces perturbations continuelles de la tension verticale des cordes, qu'elles ne peuvent conserver leur accord, inconvénient qui a nui au succès de cette

innovation. Comme compositeur, Cousineau est connu par sept œuvres de sonates pour la harpe (œuvres 1, 2, 5, 7, 10, 13 et 16), cinq recueils d'airs variés pour le même instrument, deux concertos avec accompagnement d'orchestre, op. 6 et 12, deux pots-pourris, et une méthode de harpe. En 1823, Cousineau a quitté le commerce de musique et la lutherie. Il est mort dans l'année suivante.

Cousineau a eu un fils qui jouait aussi de la harpe et qui fut associé dans ses travaux pour la construction des harpes. Il remplaça souvent son père à l'Opéra comme harpiste suppléant. On a de lui plusieurs airs variés pour la harpe, et une petite méthode pour cet instrument, Paris, Lemoine aîné.

COUSSER ou KUSSER (JEAN-SIGISMOND), compositeur dramatique, naquit à Presbourg, en Hongrie, vers le milieu du 17e siècle. Esprit inquiet, il ne sut jamais se fixer et changea souvent de situation. Dans les premiers temps de sa carrière musicale, il fut attaché à plusieurs chapelles de seigneurs hongrois, comme instrumentiste et comme compositeur ; mais bientôt il se fatigua de ce genre de vie, voyagea et se rendit à Paris, où il fit la connaissance de Lulli. Celui-ci lui enseigna à écrire dans le style français, c'est-à-dire dans sa manière propre. Après que Cousser eut passé six ans à Paris, il fut maître de chapelle à Stuttgard et à Wolfenbüttel ; mais il serait difficile de décider combien de temps il a passé dans ces cours, car son inconstance était telle, que Walther (*Musik. Lexik.*) assure qu'il y a peu de lieux en allemagne où il n'ait séjourné plus ou moins long-temps. La partie la plus brillante et la plus heureuse de sa vie paraît avoir été depuis 1693 jusqu'en 1697 ; il demeura pendant ce temps à Hambourg, et y fit admirer ses talens comme compositeur et comme directeur d'orchestre. Mattheson lui accorde beaucoup d'éloges, dans son *Parfait maître de chapelle* (p. 480), pour l'habileté dont il faisait preuve dans l'exécution des opéras. Après avoir quitté Hambourg, il fit deux voyages en Italie, à peu de distance l'un de l'autre, dans le but d'y étudier le style des compositeurs de ce pays et d'y apprendre l'art du chant. Plus tard il se rendit en Angleterre, y vécut quelque temps de leçons qu'il donnait et de concerts, puis, en 1710, il obtint une place à la cathédrale du Dublin, dont il devint plus tard maître de chapelle. Il conserva cette situation jusqu'à sa mort, qui arriva en 1727. Les compositions qu'on connaît de lui sont : 1° *Erindo,* opéra représenté à Hambourg, en 1693 ; 2° *Porus,* 1694, *Ibid.;* 3° *Pyrame et Thisbé,* 1694, *Ibid.;* 4° *Scipion l'Africain,* 1695, *Ibid.;* 5° *Jason,* 1697, *Ibid.* Cousser a fait imprimer : 6° *Apollon enjouée,* ou six ouvertures de théâtre accompagnées de plusieurs airs, Nuremberg, 1700, in-fol. ; 7° *Heliconische Musenlust* (Amusemens des muses sur l'Hélicon), tirés de l'opéra d'*Ariane*, Nuremberg, 1700, in-fol.; 8° Ode sur la mort de la célèbre Mrs. Arabella Hunt, mise en musique, à Londres ; 9° *A serenade to be represented on the birth day of His most sacred Majesty George I, at the castle of Dublin, the* 28 *of may* 1724, Dublin, 1724, in-fol.

COUSU (JEAN), chanoine de Saint-Quentin, naquit vers les dernières années du 16e siècle, ou au commencement du 17e, car on voit par une lettre de Mersenne à Doni, datée de 1632, parmi les manuscrits de Peiresc qui sont à la Bibliothèque royale de Paris, que Cousu était alors un jeune homme. Il fut d'abord chantre de la sainte chapelle, puis directeur du chœur de l'église de Noyon, et enfin chanoine de Saint-Quentin. Mersenne, dans la lettre citée précédemment, dit que Cousu avait composé un livre sur la musique en général, mais que les dépenses auxquelles l'impression de ce livre auraient donné lieu, avaient empêché de le publier jusqu'à l'époque où il écrivait. Dans son *Harmonie universelle*, publiée

en 1636, il cite ce même ouvrage de Cousu, sous le titre de *La musique universelle, contenant toute la pratique et toute la théorie*, mais il ne dit pas s'il a été imprimé. N'ayant jamais vu citer ce livre dans les catalogues que j'avais consultés, je croyais qu'il n'avait pas vu le jour, et que Mersenne ne l'avait connu que par le manuscrit, lorsque Perne m'apprit que Jumentier, maître de chapelle à Saint Quentin, lui avait écrit pour lui demander s'il ne serait pas possible qu'il complétât à Paris un livre intitulé *La musique universelle*, dont il ne possédait qu'une partie, et dont l'auteur lui était inconnu. Perne crut que le titre était mal indiqué, et qu'il s'agissait de l'*Harmonie universelle* de Mersenne, dont on trouve quelquefois des exemplaires imparfaits; il écrivit à Jumentier qu'il lui envoyât son livre, promettant de chercher à le compléter; mais l'envoi n'eut pas lieu. Perne m'avait fait part de cette circonstance, et je n'y avais pas attaché plus d'importance que lui, lorsque je trouvai dans la Littérature musicale de Forkel, à l'article *Cousu*, ce titre : *La musique universelle*, d'après le passage de Mersenne; j'appelai de nouveau l'attention de Perne sur ce livre, il écrivit à Jumentier de le lui envoyer; il le reçut quelque temps après, et nous fûmes étonnés de voir un livre qui nous était inconnu, et qui, après avoir été examiné attentivement, nous parut le meilleur ouvrage, le plus méthodique et le plus utile pour la pratique qu'on ait écrit dans le 17e siècle, non seulement en France, mais dans toute l'Europe. Malheureusement, ce livre, qui n'avait pas de frontispice, ne s'étendait que jusqu'à la page 208, et tout indiquait que nous n'en avions sous les yeux que la plus petite partie. Un recueil de notes manuscrites de Boisgelou, qui, de la bibliothèque de Perne a passé dans la mienne, nous fournit alors sur l'ouvrage de Cousu l'anecdote que voici : « L'auteur « de *La musique universelle* est Antoine « Cousu (il se trompe sur le prénom, car « Cousu s'appelait Jean); il n'existe que « deux exemplaires imparfaits de cet ou- « vrage. Deux épreuves de chaque feuille « étaient fournies, une pour l'auteur, qui « ne demeurait point à Paris, l'autre pour « l'éditeur. Sans ces épreuves, on n'aurait « aucune connaissance de ce que conte- « nait l'ouvrage, car l'imprimerie de Bal- « lard ayant été brûlée, tout ce qui était « imprimé de *La musique universelle*, « fut consumé avec le manuscrit. » Je doute maintenant de l'authenticité de l'anecdote de Boisgelou, car si mes souvenirs ne me trompent pas, je crois avoir vu en parcourant le manuscrit de l'*Histoire de la musique* du P. Caffiaux, une analyse de l'ouvrage de Cousu, qui indique que cet historien de l'art en avait vu au moins le manuscrit. Je ne puis en ce moment m'assurer que je ne suis pas dans l'erreur, mais j'engage les érudits à vérifier le fait.

Quoi qu'il en soit, ce que je connais de *La musique universelle*, est divisé en trois livres : le premier, qui renferme quarante-quatre chapitres, est particulièrement relatif aux principes de la musique, aux proportions et à la notation de l'époque où le livre fut écrit. Toutes ces choses sont exposées avec beaucoup d'ordre et expliquées avec une lucidité remarquable. Le deuxième livre, divisé en cinquante-neuf chapitres, commence à la page soixante-quinze. Il traite du contrepoint simple. Toutes les règles de l'art d'écrire y sont mieux établies qu'en aucun autre livre ancien que je connaisse, et sont expliquées par de bons exemples à deux, trois, quatre, cinq et six parties. Cousu est, je crois, le plus ancien auteur qui ait parlé d'une manière explicite des successions de quintes et d'octaves cachées ; il fait à ce sujet de bonnes observations. Le troisième livre commence à la page 157. Il contient une continuation du deuxième, et, dans l'exemplaire de Jumentier, est interrompu à la page 208 par le trente-deuxième chapitre, où il est

traité *des cadences terminées par octave ou par unisson.*

Walther a donné dans son lexique de musique un petit article sur *Jean de Cousu*, auteur d'une fantaisie à quatre parties rapportées en entier par Kircher dans sa *Musurgia* (l. 7, c. 7, p. 627-634). Forkel (*Allgem. Litter. der Musik*, p. 407) dit qu'on ne sait pas si ce *Jean de Cousu* est le même que *Jean Cousu*, dont Mersenne a parlé: Gerber et Lichtenthal répètent la même chose. Il y a lieu de s'étonner qu'aucun de ces écrivains n'ait songé à vérifier dans Kircher la citation de Walther; ils auraient vu que le musicien dont il s'agit n'est point appelé *Jean de Cousu*, par le jésuite allemand, mais *Jean Cousu*[1]. Il ne peut y avoir de doute sur l'identité de l'auteur de *La musique universelle* et du compositeur du morceau rapporté par Kircher, car ce morceau est composé pour démontrer la possibilité du bon emploi de la quarte dans la composition (*Phantasia in favorem quartæ*); or Cousu a précisément écrit un chapitre (liv. 2, ch. 53) où il a essayé de démontrer que la quarte peut être employée avec avantage dans la composition. Ce chapitre a pour titre: *Quel sentiment les anciens ont eu de la quarte: quelle estime en font à présent les modernes: Monstrer par authorités, par raisons, et par exemples, qu'elle est une consonance parfaite: et enseigner la manière de la pratiquer dans le contrepoint, en toutes les façons possibles.* La fantaisie rapportée par Kircher est un morceau bien fait.

COUTINHO (FRANÇOIS-JOSEPH), amateur de musique, né à Lisbonne le 21 octobre, servit en Espagne dans la guerre de la succession. Il vint à Paris, en 1723, pour se faire opérer de la pierre, et mourut dans cette ville, l'année suivante, des suites de l'opération. Il a laissé en manuscrit un *Te Deum* à huit chœurs, écrit en 1722, et une messe à quatre chœurs avec accompagnement de violons, cors et timbale, intitulée *Scala Aretina.*

COXE (WILLIAM), littérateur anglais, qui vivait vers la fin du 18e siècle, a publié un livre qui a pour titre: *Anecdotes of Handel and John Christopher Smith*, Londres, 1795, in-4°. Cet ouvrage, imprimé avec luxe, est fort rare; il n'en a été tiré que soixante exemplaires sur grand papier impérial: j'en possède un.

COZZI (CHARLES), organiste à Milan, dans la première moitié du 17e siècle, naquit à *Parabiago* dans le Milanais. Dans sa jeunesse, il fut barbier; mais son amour pour la musique le conduisit, à force d'études, à être nommé organiste de l'église Saint-Simplicien, à Milan. Lors du passage de la reine d'Espagne Marie-Anne dans cette ville, Cozzi lui présenta un de ses œuvres de musique d'église, et reçut d'elle en récompense le titre d'organiste de la cour, qu'il conserva jusqu'à sa mort, arrivée en 1658 ou 1659. Il a laissé en manuscrit: 1° *Messa e salmi a* 8 *voci piene*; 2° *Compieta a quattro voci.*

COZZOLANI (CLAIRE-MARGUERITE), religieuse au couvent de Sainte-Radegonde, de l'ordre de saint Benoît, à Milan, y prit le voile en 1620. C'est à peu près tout ce qu'on sait sur sa personne. Il reste d'elle quatre ouvrages qui prouvent qu'elle fut très habile musicienne: 1° *Primavera di fiori musicali a* 1, 2, 3 *e* 4 *voci*, Milan, 1640; 2° *Motetti a* 1, 2, 3 *e* 4 *voci*, Venise, 1642; 3° *Scherzi di sacra melodia*, Venise, 1648; 4° *Salmi a otto voci concertate, con motetti, e dialoghi a* 2, 3, 4 *e* 5 *voci*, Venise, 1650.

CRAANEN (THÉODORE), médecin hollandais, exerça d'abord sa profession a Duisbourg, près Nimègue, ensuite à Leyde. Frédéric-Guillaume, électeur de Brandebourg, le nomma son conseiller premier médecin; Craanen conserva ce titre jusqu'à

[1] Secundo potest in principio, medio, et fine salvari, sola temporis perfecti mensura; uti Joannes Cousu Gallus in doctissima quadam compositione demonstravit, etc. (*Musurg., lib.* 7, c. 7, p. 627).

sa mort, arrivée le 27 mars 1688. Parmi ses ouvrages, on remarque celui qui a pour titre : *Tractatus physico-medicus de homine, in quo status ejus tam naturalis quam præternaturalis quo ad theoriam rationalem mechanicè demonstratur*. Leyde, 1689, in-4°, Naples, 1722, in-4°, le chapitre 107e traite *de Musica*, le 108e *de Echo*, le 109e *de Tarantula*.

CRAEN (NICOLAS), contrapuntiste allemande, vivait au commencement du 17e siècle. Glaréan a inséré dans son Dodécachorde un motet à trois voix de cet auteur.

CRAMER (GASPARD), correcteur de l'école de Salzbourg, dans la première moitié du 17e siècle, a publié soixante-dix *Chorals* (musique simple) à quatre voix sous ce titre singulier : *Animæ sauciatæ Medela*, etc, Erfurt, 1641, in-8°; une partie des pièces qui sont dans ce recueil ont été composées par lui ; les autres sont de divers musiciens allemands.

CRAMER (JEAN), chanteur à Jena, dans la deuxième moitié du 17e siècle, a fait imprimer dans cette ville, en 1673, un épithalame, sous ce titre : *Wohlerstiegener Tanneberg, a soprano solo*, avec accompagnement et ritournelles de deux violons, viola da gamba et basse, in-fol.

CRAMER (GABRIEL), géomètre, naquit à Genève, le 31 juillet 1704. En 1724 il fut nommé professeur de mathématiques dans sa ville natale, et trois ans après il parcourut la Suisse, la France et l'Angleterre, pour connaître les hommes de mérite de ces divers pays. De retour à Genève en 1729, il se livra à divers travaux sur les sciences qu'il cultivait. La réputation dont il jouissait le fit nommer sans concours, en 1750, professeur de philosophie ; il mourut à Bagnols en 1752. On a de lui : *Theses de Sono*, Genève, 1722, in-4°; il soutint ces thèses à l'âge de dix-huit ans.

CRAMER (CHARLES-FRÉDÉRIC), naquit en 1748, à Kiel, selon la *Biographie universelle*, et selon Gerber (*Lexikon der Tonkunstler*), à Quedlimbourg, en 1752. A l'âge de vingt-trois ans il fut nommé professeur de littérature grecque et de philosophie à l'université de Kiel, où il se fit un nom distingué. De là il passa à Coppenhague pour y enseigner la langue grecque; mais il quitta bientôt ce poste pour venir s'établir à Paris, où il se fit imprimeur vers 1792. Il mourut dans cette ville le 9 décembre 1807. C'était un homme bizarre, fort instruit, mais d'une érudition mal dirigée. Parmi les ouvrages qu'il a publiés, on remarque ceux-ci, relatifs à la Musique : 1° *Magazin der musik* (Magasin musical), Hambourg, Westphall, 1783, in-8°; la seconde partie fut publiée dans la même ville en 1786. Après quelques années d'interruption il en parut quatre cahiers à Coppenhague, en 1789. Cet ouvrage contient des choses curieuses et utiles sur l'art musical; 2° *Kurze Ueberschrift der Geschichte der franzœsischen Musik* (Court exposé de l'histoire de la musique française), Berlin, 1786, in-8°, 24 pages; 3° *Anecdotes sur W.-A. Mozart*, Paris, 1801, in-8°.

CRAMER (JACQUES), chef d'une famille qui s'est illustrée dans l'art musical, naquit en 1705 à Sachan, en Silésie. Il entra comme flûtiste dans la musique de l'électeur palatin en 1729, et dans un âge plus avancé, il y fut placé comme timbalier. Il est mort à Manheim en 1770.

CRAMER (GUILLAUME), fils du précédent, naquit à Manheim en 1745. Il fut d'abord élève de Jean Stamitz le père pour le violon, ensuite de Basconni et enfin de Chrétien Cannabich. A l'âge de sept ans, il joua à la cour un concerto de violon avec beaucoup de succès. A seize ans, il fit son premier voyage en Hollande, et se fit une grande réputation à La Haye, à Amsterdam et dans d'autres villes. De retour dans sa patrie il entra dans la musique de l'électeur palatin, et occupa ce poste jusqu'en 1772; il se rendit alors à Londres. La beauté de son jeu fut l'objet

de l'admiration générale, et le roi, pour le retenir, le nomma directeur de ses concerts et chef d'orchestre de l'Opéra, avec des appointemens considérables. Ce fut Cramer qui, en 1787, dirigea l'orchestre de huit cents musiciens au troisième anniversaire de la mort de Handel. Il mourut à Londres le 5 octobre 1800. C'était, disent les biographes allemands, un virtuose du premier ordre : il réunissait la légèreté de Lolli à l'expression et à l'énergie de Fr. Benda. Les compositions qu'on connaît de lui sont : 1° *Sept concertos de violon*, gravés à Paris de 1770 à 1780; 2° *Six trios dialogués pour deux violons et basse*, op. 1, Londres; 3° *Six solos pour le violon*, op. 2, Paris; 4° *Six trios pour deux violons et basse*, op. 3, Londres; 5° *Six solos pour le violon*, op. 4.

CRAMER (JEAN-BAPTISTE), célèbre pianiste, fils aîné de Guillaume, est né à Manheim en 1771. Il était fort jeune lorsqu'il accompagna son père en Angleterre. Ses heureuses dispositions pour la musique se manifestèrent de bonne heure, et furent cultivées avec soin. Son père lui fit d'abord apprendre à jouer du violon, le destinant à cet instrument; mais le penchant du jeune Cramer le portait vers l'étude du piano. Il saisissait avidement tous les instans où il pouvait en jouer, et montra pour cette étude tant de persévérance que son père consentit à ce qu'il se livrât à son goût, et lui donna un maître nommé Benser. Après avoir reçu des leçons de ce professeur pendant trois ans, Cramer passa, en 1782, sous la direction de Schroeter. Enfin, dans l'automne de l'année suivante, il devint l'élève de Clementi; mais il ne put profiter de ses conseils que pendant un an, ce grand artiste ayant quitté l'Angleterre en 1784 pour voyager sur le continent. Cramer employa l'année suivante à se familiariser avec les ouvrages des plus grands maîtres, tels que Handel et Jean-Sébastien Bach. A peine avait-il atteint sa treizième année que déjà sa réputation d'habile pianiste commençait à s'étendre : il fut invité à jouer dans plusieurs concerts publics, où il étonna les auditeurs par la pureté et le brillant de son exécution. En 1785, il étudia la théorie de son art sous Charles-Frédéric Abel. Ses études terminées, il commença à voyager, à l'âge de dix-sept ans, se faisant entendre dans toutes les grandes villes, et excitant partout la surprise et l'admiration. Il retourna en Angleterre en 1791, et s'y livra à l'enseignement du piano. Déjà il s'était fait connaître comme compositeur par la publication de plusieurs œuvres de sonates. Quelques années après il fit un nouveau voyage, et se rendit à Vienne, où il renouvela sa liaison avec Haydn, qu'il avait connu à Londres, et ensuite en Italie. A son retour en Angleterre, il s'y maria, et depuis lors il a continué d'y résider, sauf quelques voyages qu'il a faits à Paris et dans les Pays-Bas. Il est maintenant professeur de piano à l'Académie royale de musique établie à Londres. Cramer jouit aujourd'hui de la plus belle réputation comme virtuose et comme compositeur pour son instrument : parmi ses ouvrages, ses *études* se font remarquer surtout par l'élégance du style et l'intérêt qui y règnent : elles sont éminemment classiques. La collection des œuvres de cet artiste distingué se compose de *cent et cinq sonates* de piano, divisées en 43 œuvres, savoir : 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 27, 29, 31, 33, 35, 36, 38, 39, 41, 42, 43, 44, 46, 47, 49, 53, 57, 58, 59, 62 et 63, sept concertos, avec orchestre; œuvres 10, 16, 26; 37, 46, 51 et 56; trois duos à quatre mains, œuvres 24, 34 et 50; deux duos pour piano et harpe, œuvres 45 et 52; un grand quintetto pour piano, violon, alto, basse et contre-basse, œuvre 61; un quatuor pour piano, violon, alto et basse, œuvre 28; deux œuvres de nocturnes 32 et 54; deux suites d'études, œuvres 30 et 40; et une multitude de morceaux détachés, rondos,

marches, valses, airs variés, fantaisies et bagatelles. Comme virtuose, cet artiste est surtout remarquable par la manière dont il joue l'adagio, et par l'art de nuancer la qualité du son qu'il tire de l'instrument. Rien ne peut donner une idée de la délicatesse de son jeu; sa manière est toute particulière et ne ressemble à celle d'aucun autre grand pianiste.

CRAMER (FRANÇOIS), second fils et élève de Guillaume, naquit à Manheim en 1772. Il est maintenant musicien de la chambre du roi d'Angleterre, professeur à l'Académie royale établie depuis plusieurs années, et l'un des chefs d'orchestre des concerts de la société philharmonique. C'est un violiniste médiocre.

CRAMER (FRANÇOIS), neveu de Guillaume, naquit à Munich en 1786. Dès l'âge de six ans, il commença à étudier le piano, et à sept il avait fait tant de progrès, qu'il fut en état de jouer au concert des amateurs avec succès. Son maître de clavecin fut Éberlé. Dans la suite, son oncle maternel, Gérard Dimler, musicien de l'électeur de Bavière, lui donna des leçons de flûte. Il eut bientôt acquis une grande habileté sur cet instrument, et en 1795 il fut admis dans la musique de la cour. Ayant montré de grandes dispositions pour la composition par de jolies variations de piano qu'il écrivit à l'âge de quinze ans, son père le plaça sous la direction de Joseph Graetz, maître de piano de la cour. Il a écrit plusieurs concertos pour divers instrumens, des airs variés, des rondos, etc. On connaît de lui un opéra de *Hidallan*, dont l'ouverture à grand orchestre a été gravée à Leipsick, chez Breitkopf. Cramer a publié aussi quelques recueils de chansons allemandes avec accompagnement de piano. Son père, Jean Cramer, deuxième fils de Jacques, fut timbalier et copiste de la cour à Munich; il exerçait encore ces emplois en 1811.

CRANTZ ou CRANTIUS (HENRI), l'un des plus anciens constructeurs d'orgues dont l'histoire fasse mention, a fait l'orgue de l'église collégiale de Brunswick en 1499.

CRAPELET (G.-A.), imprimeur à Paris, est né dans cette ville le 13 juin 1789. Littérateur et typographe, il s'est également distingué dans sa double carrière. Il a placé à la tête de l'édition des œuvres choisies de Quinault (Paris, 1824, 6 vol. in-8°), une notice sur la vie de ce poète, suivie de pièces relatives à l'établissement de l'Opéra. On doit aussi à M. Crapelet: *L'Histoire du Châtelain de Coucy et de la dame de Fayel, publiée d'après le manuscrit de la Bibliothèque du roi, et mise en français*, Paris, Crapelet, 1829, in-8°.

CRAPPIUS (ANDRÉ), chantre et compositeur à Hanovre, naquit à Lunebourg, vers le milieu du 16° siècle. On connaît de sa composition: 1° *Cantiones sacræ et Missæ super: Schaffe in mir, Gott, ein reines Herz*, etc., Magdebourg 1582; 2° *Sacræ cantiones 4 et 6 vocum*, Magdebourg, 1581 et 1584; 3° *Musicæ artis elementa*, Halle, 1608, in-8°.

CRASSOT (RICHARD), musicien français, paraît être né à Lyon, vers 1530. Il a fait imprimer: *Les CL psalmes de David à quatre parties, avec la lettre au long*, Genève, 1569, in-16.

CREDIA (PIERRE), fils d'un espagnol et d'une dame de Verceil, naquit dans cette ville dans les premières années du 17° siècle, et fit ses études à l'école de musique appelée *Il collegio degl' Innocenti*. Il fut ensuite nommé chanoine mineur de Saint-Eusèbe, et maître de chapelle de la même église. S'étant rendu à Rome, il y fut fait musicien de la chapelle Sixtine et y obtint un bénéfice; mais ce bénéfice lui ayant été disputé par la suite, Credia se retira au collége des jésuites, où il mourut en 1648. Il a laissé plusieurs livres de messes et de vêpres en manuscrit (Gregory, Letter. Vercel. Distrib. V, page 255).

CREED (JACQUES), ecclésiastique anglais, mort en 1770, paraît être le pre-

mier qui a conçu l'idée d'une machine propre à écrire les pièces improvisés sur le piano. Il la proposa à la société royale de Londres, en 1747, dans un mémoire intitulé : *A demonstration of the possibility of making a machine that shall write ex tempore voluntaries, or other pieces of music*, etc. Ce mémoire se trouve dans les Transactions philosophiques de 1747, n° 183; et dans l'abrégé de ces mémoires par Martin, tom. X, p. 366. L'invention dont il s'agit a été réclamée par d'autres (*Voyez* Frike, Unger, Hohlfeld et Engramelle).

CREIGHTON (ROBERT), docteur en théologie, naquit à Cambridge en 1639. Il était fils du docteur Robert Creighton, du collége de la Trinité à Cambridge, qui fut ensuite évêque de Bath et de Wells, et qui accompagna Charles II dans son exil. Le jeune Creighton joignit l'étude de la composition musicale à celle de la théologie, et s'appliqua avec tant d'assiduité à la musique d'église, qu'il acquit assez d'habileté pour être placé parmi les grands maîtres de son temps. En 1674, il fut nommé chanoine résident et chantre de l'église cathédrale de Wells. Il est mort dans cette ville en 1736, à l'âge de quatre-vingt-dix-sept ans. Le docteur Boyce a inséré dans sa collection une antienne de Creighton sur ces paroles : *I will arise and go to my father*, qui est célèbre en Angleterre. Le docteur Crotch l'a arrangée pour l'orgue ou le clavecin dans ses *Specimens of musica*. Deux services complets du même auteur se trouvent dans la collection publiée par Tudway, ainsi que deux antiennes en *mi bémol*. Le reste des compositions du docteur Creighton existe en manuscrit dans la Bibliothèque de l'église cathédrale de Wells.

CRELL ou CRELLIUS (CHRÉTIEN), constructeur d'orgues, vivait vers le milieu du 17e siècle. Il a terminé, le 1er août 1657, l'orgue de l'église de Sainte-Élisabeth, à Breslau, composé de trente-cinq jeux, trois claviers et pédale.

CREMONESI (AMBROISE), maître de chapelle à *Ortona-a-Mare*, petite ville des Abruzzes, vers le milieu du 17e siècle, a publié : *Madrigali concertati*, Venise, 1636.

CRÉMONT (PIERRE), violiniste et clarinettiste, né dans le midi de la France, vers 1784, fut reçu comme élève au Conservatoire de Paris, en l'an VIII de la république, et sortit de cette école en 1803 pour voyager. Il se fixa pendant quelques années en Russie, dirigea à Saint-Pétersbourg l'orchestre du théâtre français, puis revint en France en 1817, et s'établit à Paris. En 1821 il fut nommé second sous-chef d'orchestre au théâtre de l'Opéra-Comique, et il en remplit les fonctions jusqu'en 1824, où il passa à l'Odéon, en qualité de premier chef et de directeur de la musique. Ce théâtre venait d'être destiné à la représentation des opéras traduits de l'Italien et de l'allemand. M. Crémont fut chargé d'organiser l'orchestre pour l'exécution de ces ouvrages, et s'acquitta de cette mission de manière à mériter les éloges des artistes et du public. Cet orchestre, composé de jeunes artistes dont quelques-uns ont acquis depuis lors de brillantes réputations, était dirigé avec talent par Crémont, et rendait avec beaucoup de soin les ouvrages de Rossini et de Wéber. Après la retraite de Frédéric Kreubé, Crémont rentra à l'Opéra-Comique (en 1828), comme premier chef d'orchestre; il y resta jusqu'en 1831, époque où il prit sa retraite définitive. J'ignore ce qu'il est devenu depuis ce temps, son nom ayant disparu de la liste des artistes de Paris publiée dans l'*Annuaire musical* de 1835 et de 1836. On a de ce musicien : 1° Concerto pour le violon, op. 1, Paris, Gambaro; 2° Trois marches funèbres pour harmonie militaire, *Ibid.*; 3° Harmonie pour musique militaire, liv. 1 et 2, *Ibid.*; 4° Concerto pour la clarinette, op. 4, *Ibid.*; 5° Quatuor pour deux violons, alto et basse, *Ibid.*; 6° Fantaisies pour violon principal sur l'air : *Au clair de la lune*, avec violon, alto et basse, op. 8, Paris,

Janet et Cotelle; 7° Duos pour deux violons, œuvres 10 et 12, *Ibid.;* 8° Fantaisie pour violon principal sur un air des montagnes de l'Auvergne, avec quatuor, op. 11, *Ibid.;* 9° Trois trios concertans pour deux violons et alto, op. 13, *Ibid.*

CREPTAX (ROSETTE TREBOR), pseudonyme sous lequel a paru dans le *Journal encyclopédique* du mois de mai 1789, page 506, un essai intitulé : *Mémoire sur la musique actuelle.*

CREQUILLON (THOMAS), né dans les Pays-Bas, vers 1520, fut maître de chapelle de l'empereur Charles-Quint après la mort de Nicolas Gombert. Il a publié un grand nombre d'ouvrages, entre autres une messe à six voix sur la chanson française : *Mille regrets,* Anvers 1556, une collection de motets intitulée *Cantiones sacræ quinque et octo vocum,* Louvain, 1576, et un livre de chansons françaises à quatre, cinq et six voix. On trouve aussi des motets de Crequillon dans la collection de Paul Galligopei intitulée *Motetti del Labirinto,* Venise, 1554. Un recueil de messes et de motets à cinq voix, de ce musicien, a été publié à Venise chez Gardanne en 1544, in-4°. Les divers recueils de son temps contiennent beaucoup de morceaux de sa composition. Jacques Paix a aussi arrangé des pièces de Crequillon pour l'orgue, et les a insérées dans son *Orgel Tabulatur Buch,* Lavingen, 1583, in folio. On trouve à la Bibliothèque de Cambrai une collection de messes imprimées, sans date, nom de ville, ni d'imprimeur, in-fol. max. sous ce sitre : *Præstantissimorum divinæ musicæ autorum missæ decem quatuor, quinque et sex vocibus,* dans laquelle il y une messe de Crequillon à quatre parties, intitulée *Doulce mémoire,* et une autre, à cinq parties, sur la chanson populaire *Dung petit mot* (sine pausâ). Cet auteur a joui de son temps d'une grande réputation. Il écrivait assez purement, mais il n'a rien ajouté aux progrès que Josquin Després avait fait faire à l'art musical.

CRESCENTINI (GIROLAMO), célèbre sopraniste, est né en 1769 près d'Urbino, dans l'État Romain. Doué de la plus belle voix de *Mezzo soprano,* d'une mise de voix et d'une vocalisation parfaite, il débuta à Rome, en 1788, avec le plus brillant succès. Deux ans après il était à Padoue, et en 1794, il chantait à Venise. Appelé en 1797 à Vienne, il y resta jusqu'en 1799, où il partit pour Lisbonne; mais les souvenirs qu'il avait laissés dans la capitale de l'Autriche l'y firent appeler de nouveau en 1804. L'empereur des Français, Napoléon Bonaparte, l'ayant entendu à Vienne, pendant la campagne de 1805, fut si charmé de son talent qu'il voulut se l'attacher, et qu'il lui assura un traitement considérable. Crescentini chanta dans les concerts et aux spectacles de la cour à Paris, depuis 1806 jusqu'en 1812. A cette époque l'altération de sa voix, produite par l'effet d'un climat défavorable le détermina à demander sa retraite, qu'il n'obtint que difficilement. Il se retira d'abord à Bologne, puis à Rome, où il resta jusqu'en 1816; il est maintenant à Naples, où il remplit les fonctions de professeur de chant au collége royal de musique qui a remplacé les divers conservatoires de cette ville. Crescentini est le dernier grand chanteur qu'ait produit l'Italie : en lui a fini cette série de virtuoses sublimes enfantés par cette terre classique de la mélodie. Rien ne peut être comparé à la suavité de ses accens, à la force de son expression, au goût parfait de ses *fioritures,* à la largeur de son phrasé, enfin à cette réunion de qualités dont une seule, portée au même degré de supériorité, suffirait pour assurer à celui qui la possèderait le premier rang parmi les chanteurs du jour. Quelques personnes se rappellent encore avec enthousiasme l'impression profonde que ce grand artiste produisit dans une représentation de l'opéra de *Roméo et Juliette* qui fut donnée aux Tuileries, en 1808. Jamais le sublime du chant et de l'art dramatique ne furent poussés plus loin.

L'entrée de Roméo au troisième acte, sa prière, les cris de désespoir, l'air *Ombra adorata aspetta*, tout cela fut d'un effet tel, que Napoléon et tout l'auditoire fondirent en larmes, et que ne sachant comment exprimer sa satisfaction à Crescentini, l'empereur lui envoya la décoration de l'ordre de la couronne de fer, dont il le fit chevalier. Au talent de chanteur admirable, Crescentini joint celui de compositeur élégant. La prière de *Roméo* a été composée par lui : il a aussi publié à Vienne en 1797 douze ariettes italiennes avec accompagnement de piano, dix-huit autres à Paris, en deux recueils, et un recueil d'exercices pour la vocalisation, précédé d'un discours sur l'art du chant en français et en italien, Paris, Janet, in-fol.

CRESCIMBENI (JEAN-MARIE), chanoine et archi-prêtre de Sainte-Marie in Transtevere à Rome, naquit le 9 octobre 1663, à Macerata, dans la marche d'Ancône, et mourut à Rome, le 7 mars 1728. Dans son livre intitulé : *Istoria della volgar poesia* (Rome, 1698, in-4°), on trouve des détails intéressans concernant la musique. Le chapitre onzième est intitulé : *De' Drammi musicali, e della loro origine e stato;* le douzième traite *Delle feste musicali e delle cantate e serenate,* et le quinzième, *Degli oratori e delle cantate spirituali.*

CRESPEL (GUILLAUME), et non *Jean*, comme le nomme Gerber, d'après Hermann Fink, naquit vers 1465, et fut élève de Jean Ockeghem, sur la mort de qui il a fait une *déploration* à cinq parties, que Burney a insérée dans le troisième volume de son histoire de la musique. On trouve plusieurs motets de ce maître dans le *Thesaurus Musicus*, publié à Nuremberg en 1564. Le premier livre de la collection de chansons françaises, publiée à Louvain, en 1558, contient aussi une chanson française à quatre parties, par Crespel, sur ces paroles : *Fille qui prend facecieulx mary.*

CREXUS, musicien grec, était contemporain de Philoxène et de Timothée. Plutarque dit qu'il est le premier qui ait séparé du chant le jeu des instrumens, car chez les anciens, dit-il, ce jeu accompagnait toujours la voix. Il lui attribue aussi des innovations hardies dans la cadence musicale.

CRICCHI (DOMINIQUE), chanteur bouffe, né en Italie au commencement du 18e siècle, fut au service du roi de Prusse, de 1740 à 1750.

CRISANIUS (GEORGES), ou plutôt CRISANI, auteur d'un ouvrage indiqué par le catalogue de la bibliothèque Barberine, sous ce titre : *Asserta musicalia*, Rome, 1656, in-4°. J'ignore de quelle nature est cet ouvrage.

CRISPI (L'ABBÉ PIERRE), né à Rome vers 1737, cultiva d'abord la musique comme amateur, et finit en 1765 par en faire son occupation principale. Le Dr. Burney le connut à Rome en 1770; il donnait des concerts toutes les semaines dans sa maison, et y jouait fort bien du clavecin. Il a publié quelques sonates et des concertos dans le style d'Alberti. Ces compositions sont agréables; le chant en est naturel et d'une élégante simplicité. Le Dr. Crotch en a inséré quelques morceaux dans sa collection. L'abbé Crispi est mort à Rome en 1797.

CRISTELLI (GASPARD), né à Vienne au commencement du 18e siècle, était violoncelliste au service de l'évêque de Salzbourg, en 1757. Il a laissé quelques compositions pour son instrument.

CRISTIANELLI (PHILIPPE), né à Bari, en 1587, fut maître de chapelle à Aquila, dans le royaume de Naples, vers 1615. Il a fait imprimer de sa composition : *Salmi a cinque voci*, Venise, 1626, in-4°.

CRISTOFALI (BARTHOLOMÉ), ou plutôt CRISTOFORI, facteur de clavecins du grand-duc de Toscane. Le premier de ces noms lui a été donné dans le *Giornale dei letterati d'Italia* (t. V, art, IX, p. 144); l'article de ce journal a été traduit en allemand par Kœnig, et inséré dans la *Cri-*

tica musica de Mattheson (t. II, p. 335), et depuis lors les Biographes allemands ont écrit le nom de ce facteur d'instrumens de la même manière. D'un autre côté, tous les auteurs italiens écrivent *Cristofori*. C'est ainsi que le comte Carli (*Opere*, t. 14, p. 405), Gervasoni (*Nuova teoria di musica*, p. 41), l'auteur anonyme d'une notice sur les instrumens à clavier (*Notizie storiche di alcuni gravicembali ed altri stromenti di tastatura* di A. P. Pisa, 1743, p. 13), et Lichtenthal (*Dizzion. e Bibliog. de Mus.*, t. II, p. 120) écrivent ce nom, et il y a lieu de croire qu'ils ne se trompent pas, et que le nom véritable du facteur dont il s'agit est *Cristofori* [1]. Quoi qu'il en soit, ce facteur naquit à Padoue, en 1683, suivant l'auteur de la notice historique citée plus haut, s'établit à Florence en 1710, et y fonda une manufacture de clavecins et d'épinettes. En 1711, si l'on en croit l'article du journal des lettrés d'Italie, et en 1718, suivant l'opinion de tous les autres auteurs, Cristofori inventa un clavecin à marteaux (*cembalo a martelletti*), qui a été considéré comme l'origine du *piano* (V. *Marius* et *Schroeter*); mais l'invention de Cristofori et celles de plusieurs autres étaient oubliées quand on a commencé à faire des pianos dont l'usage s'est étendu.

CRIVELLATI (CÉSAR), médecin à Viterbe, petite ville de l'état de l'Église, naquit vers la fin du 16e siècle. Il a publié un ouvrage sur la musique, intitulé : *Discorsi musicali, nelli quali si contengono, non solo cose pertinenti alla teorica, ma eziandio alla pratica, mediante le quali si potrà con facilità pervenire all' acquisto di così onorata scienza : raccolti da diversi buoni autori*, Viterbe, 1624, in-8°.

CRIVELLI (ARCHANGELO), né à Bergame, vers le milieu du 16e siècle, fut reçu comme ténor à la chapelle du pape, en 1583. Il était aussi compositeur, et a publié divers ouvrages estimés dont on s'est servi long-temps dans la chapelle pontificale. On trouve quelques-uns de ses motets dans les *Selectæ cantiones excellentissimorum auctorum* de Costantini, Rome, 1614.

CRIVELLI (JEAN-BAPTISTE), compositeur italien dont Walther cite un ouvrage intitulé : *Motetti a due, tre, quattro e cinque voci*, mais sans indiquer le lieu ni la date de l'impression.

CRIVELLI (GAETANO), un des meilleurs ténors de l'Italie, au commencement de ce siècle, est né à Bergame, en 1774. Ayant terminé ses études de chant, il débuta fort jeune sur des théâtres de second ordre. Il n'était âgé que de dix-neuf ans lorsqu'il se maria. En 1793, il était à Brescia, et y excitait l'admiration par sa belle voix et sa manière large de phraser. Les succès qu'il avait obtenus dans cette ville le firent appeler à Naples en 1795. Il y fut attaché au théâtre Saint-Charles pendant plusieurs années, et y perfectionna son talent par les occasions fréquentes qu'il eut d'entendre des artistes distingués, et par les conseils de quelques bons maîtres, notamment d'Aprile. De Naples, il alla à Rome, puis à Venise, et enfin à Milan, où il chanta au théâtre de la Scala pendant le carnaval de 1805, avec la Banti, Marchesi et le *basso* Jean-Baptiste Binaghi. En 1811, Crivelli succéda à Garcia à l'Opéra-Italien de Paris, qui était alors à l'Odéon. Il y produisit une vive sensation dans le *Pirro* de Paisiello, qui servit à son début. « M. Crivelli (disait un journal « de cette époque) est doué de toutes les « qualités qui peuvent charmer les ama- « teurs de musique. Une superbe voix, « une excellente méthode, une belle fi- « gure, un jeu noble et très expressif; « telles sont celles qui le distinguent; on « ne pouvait faire une plus précieuse ac- « quisition. » Pour se faire ainsi remarquer dans une troupe chantante composée de MMmes Barilli et Festa, de Tacchi-

[1] Voyez à ce sujet une discussion élevée entre la Gazette musicale de Paris (1834, n° 28), et la *Revue Musicale* (8e année, n° 29).

nardi, de Porto, de Barilli, de Botticelli, et de quelques autres chanteurs distingués, il fallait posséder un talent de premier ordre. Crivelli resta au Théâtre Italien de Paris jusqu'au mois de février 1817. Il se rendit alors à Londres, y chanta jusqu'à la fin de 1818, et retourna en Italie. En 1819 et 1820 il chanta avec succès au théâtre de la Scala, à Milan; cependant on commença à remarquer dans cette dernière année une altération dans son organe, et cette altération parut beaucoup plus sensible lorsque Crivelli reparut dans cette ville, au théâtre *Carcano*, pendant le carême de 1823. Ce chanteur, qui ne sut pas borner sa carrière, continua de se faire entendre dans les villes de second ordre, et offrit encore pendant six ans le triste spectacle d'un grand talent déchu. En 1829, il chantait à Florence; ce fut, je crois, le dernier effort de son courage: il avait alors cinquante-cinq ans. J'ignore où il s'est retiré depuis cette époque, et s'il vit encore.

CRIVELLI (DOMINIQUE), fils du précédent, est né à Brescia en 1794. A l'âge de neuf ans il suivit son père à Naples, et y commença ses études pour le chant sous la direction de Millico. A la fin de sa onzième année il fut admis comme élève au Conservatoire de St.-Onofrio, où il apprit l'accompagnement sous la direction de Fenaroli. En 1812, il quitta le Conservatoire et se rendit à Rome pour y prendre des leçons de Zingarelli. L'année suivante il retourna à Naples et y composa plusieurs morceaux de musique sacrée. En 1816, il écrivit pour le théâtre de Saint-Charles un opéra seria qui ne put être représenté parce que ce théâtre fut brûlé. A cette époque son père était à Londres, et l'engagea à venir l'y rejoindre; il y arriva en 1817. Depuis lors il y a publié quelques pièces détachées pour le chant, une cantate à trois voix avec accompagnement d'orchestre. Il y a écrit aussi un opéra bouffe intitulé: *La fiera di Salerno, ossia la Finta capriciosa*. Lors de la formation du collège royal de musique, M. Crivelli y a été nommé professeur de chant.

CRIVELLI (FRANÇOIS), littérateur italien, a publié un livre qui a pour titre: *Cenni sulla storia politica e letteraria degl' Italiani*, Vérone, 1824, cent vingt-deux pages in-12. Cet ouvrage traite de la musique, page 98-105.

CROATTI (FRANÇOIS), né à Venise vers le milieu du 16e siècle, a publié dans cette ville son premier livre de messes et de motets à cinq et six voix. Bodenchatz a inséré un motet à huit voix de cet auteur dans ses *Florilegii Portensis*.

CROCE (JEAN), compositeur savant et original, né vers 1560, à Chioggia, près de Venise, d'où lui est venu le nom de *Chiozzetto*. Il fut élève de Zarlino, son compatriote, et succéda à Balthazar Donati, en qualité de maître de chapelle de Saint-Marc, de Venise, le 13 juillet 1603; il mourut au mois d'août 1609, et eut pour successeur Jules César Martinengo. On a de ce compositeur: 1° *Sonate a cinque*, Venezia, 1580; 2° *Madrigali a cinque voci*, lib. 1, *Ibid.*, 1588. La deuxième édition de cet ouvrage a été publiée en 1593, in-4°; 2° (bis) *Salmi, Te Deum, Benedictus et Miserere a otto voci;* 3° *Triacca musicale, nella quale vi sono diversi capricci a* 4, 5, 6 *e* 7 *voci, nuovamente composta e data in luce*, in Venezia, appresso Giacomo Vincenti, in-4°. Ce recueil curieux contient des compositions très originales sur des paroles en dialecte vénitien. On y trouve: 1° Un écho à six voix fort ingénieusement écrit; 2° Une mascarade à quatre; 3° La chanson du rossignol et du coucou, avec la sentence du perroquet, à cinq voix, morceau où règne une verve comique peu commune; 4° La canzonette des *Bambini*, non moins remarquable; 5° La chanson des paysans, à six voix; 6° Un morceau fort plaisant, intitulé: *Le Jeu de l'Oie*, à six voix; 7° Le chant de l'esclave, à sept voix, composition d'un grand mérite. J'ai mis tous ces morceaux en partition. Il y a une

deuxième édition de la *Triacca musicale*, datée de Venise, 1601, et une troisième, imprimée par P. Phalèse, en 1609, in-4° obl.; 3° (bis) *Canzonnette e quattro voci, lib. I*, Vinegia, 1595, in-4°; 4° *Vespertinæ omnium solemnitatum psalmodiæ* 8 *vocum*, Venise, 1599, in-4°; 5° *Motettæ octo vocum*, lib. 1 et 2; 6° *Sacræ cantiones quinque vocum*; 7° *Sacræ cantilenæ*, 3, 5 *et* 6 *voc.*; 8° *Nove lamentationi per la settimana santa, a sei voci*, Venezia, 1610, in-4°; 9° *Motetti a quattro voci*, 1611; 10° *Madrigali a sei voci*, Anvers, 1610; 10° *Cantiones sacræ octo vocum, cum basso continuo ad organum*, Antverpiæ, ex officina Petri Phalesii, 1622, in-4°. Il y a vingt-deux motets dans ce recueil, 11° *Cantiones sacræ octo vocum cum basso continuo*, lib. 2, *Ibid.*, 1623. Il y a lieu de croire que les ouvrages indiqués sous les numéros 8, 9, 10, 11 sont des réimpressions, car, ainsi qu'on l'a vu précédemment, Croce était mort en 1609. Bodenchatz a inséré des motets à huit voix de ce musicien dans ses *Florilegii Portensis*. On trouve aussi des madrigaux de Croce dans le recueil qui a pour titre : *Ghirlanda di madrigali a sei voci di diversi eccellentissimi autori de' nostri tempi*, in Anversa, appresso P. Phalesio, 1601, in-4°. Sous le titre de *Musica sacra, Penitentials for* 6 *voices*, on a publié à Londres, en 1608, in-4°, une collection de musique d'église puisée dans les œuvres de Croce, avec des paroles anglaises.

CROENER (FRANÇOIS FERDINAND DE), l'aîné de quatre frères du même nom, tous habiles musiciens, naquit en 1718, à Augsbourg, où son père, Thomas Crœner, était musicien de la cour. Après avoir fait de brillantes études chez les jésuites d'Augsbourg, il se livra à son penchant pour la musique, et devint au bout de quelques années d'une grande habileté sur le violon et la flûte. En 1737 il fut admis ainsi que son père à l'orchestre de la cour de Charles Albert, électeur de Bavière, depuis lors empereur d'Allemagne sous le nom de Charles VII. Ce prince l'envoya en Italie pour y perfectionner son talent. A son retour à Munich, la guerre s'étant déclarée, Crœner voyagea avec ses frères en Hollande, en Angleterre, en France, en Suède, en Danemarck, en Prusse, en Russie, etc., et partout ils recueillirent des applaudissemens. Après la mort de Charles VII, Crœner revint à Munich et fut nommé directeur des concerts et de la musique de la cour. En 1749 il fut anobli avec ses trois frères et prit le titre de *Reichsedler de Crœner*. Il mourut à Munich le 12 juin 1781.

CROENER (FRANÇOIS-CHARLES DE), frère du précédent, naquit à Augsbourg en 1722. Il fut d'abord valet de chambre d'un prince de l'empire à *Münchorsth*. Il jouait fort bien du violon, de la flûte et de la *viola da gamba*, instrument favori de l'électeur de Bavière, Maximilien III, qui l'appela à son service en 1743. Sa charge l'obligeait à composer chaque année six concertos de *viola da gamba* pour son prince. En 1756 il composa l'oratorio de *Joseph*, qui fut exécuté à la cour avec beaucoup de succès. On a gravé en 1760, à Amsterdam, six trios pour le violon, de sa composition. On connaît aussi de lui des concertos, symphonies, quatuors, etc., qui sont restés en manuscrit. Il est mort à Munich, le 5 décembre 1787.

CROENER (ANTOINE-ALBERT DE), né à Augsbourg, en 1726, jouait fort bien du violoncelle. En 1744 il fut nommé musicien de la cour de Bavière. Il mourut aux bains de Traunstein, en 1769.

CROENER (JEAN-NÉPOMUCÈNE DE), troisième frère de François-Ferdinand, naquit en 1737, à Munich, où il prit des leçons de violon de son frère. Il devint sur cet instrument d'une habileté remarquable. Il mourut à Munich, le 24 juin 1784.

CROES (HENRI-JACQUES DE), né à Bruxelles, directeur de la musique du prince de la Tour et Taxis, à Ratisbonne, vers 1760, fut antérieurement maître de

chapelle du prince de Lorraine. Il mourut vers 1799. On a gravé les ouvrages suivans de sa composition : 1° *Trois divertissemens et trois sonates pour les violons et flûtes, avec la basse continue*, œuv. 1er, Paris, in-fol. ; 2° Idem, œuv. 2e, Paris ; 3° *Six divertissemens en trios pour deux violons et basse*, œuv. 3e, Paris, in-fol. ; 4° *Six symphonies pour deux violons, alto, basse et deux hautbois*, œuv. 4e, Bruxelles.

CROES (HENRI DE), fils du précédent, naquit à Bruxelles, en 1758. Il étudia la musique sous la direction de son père, avec qui il se rendit à la cour du prince de la Tour et Taxis. En 1799 il lui succéda dans la place de directeur de la musique de ce prince. Il vivait en 1811 à Ratisbonne. Ses compositions consistent en messes, cantates, symphonies, concertos, morceaux d'harmonie, etc. On en a gravé plusieurs morceaux en Allemagne.

CROFT (WILLIAM), docteur en musique, né à *Nether-Eatington*, en 1677, dans le comté de Warwick. Ayant été admis à la chapelle royale, il y fit ses études musicales sous le docteur Blow. Après qu'elles furent achevées, il obtint la place d'organiste à l'église paroissiale de Sainte-Anne, à Westminster. En 1700, il entra à la chapelle royale en qualité de chanteur. Quatre ans après on le nomma organiste adjoint de cette chapelle, et à la mort de Jérémie Clark, en 1708, il devint titulaire de cette place. L'année suivante il succéda à Blow comme maître des enfans de chœur, comme compositeur de la chapelle royale et comme organiste de Westminster. Les degrés de docteur en musique lui furent conférés par l'université d'Oxford, en 1715. Il est mort à Londres, au mois d'août 1727. Les principales compositions de Croft sont pour l'église ; il a cependant publié trois recueils de pièces instrumentales qui consistent en *Six suites d'airs pour deux violons et basse*, Londres, in-fol. ; *Six sonates pour deux flûtes*, ibid. ; et six solos pour flûte et basse. L'ouvrage qui a le plus contribué à sa réputation est intitulé : *Musica sacra, or select Anthems in score for* 2-8 *voices, to which is added the burial service, as it is occasionally performed in Westminster-Abbey* (Musique sacrée, ou antiennes choisies en partition), Londres, 1724, deux vol. in-fol. C'est le premier essai de musique gravée en partition en Angleterre. La plupart de ces antiennes ont été composées en actions de grâces pour les victoires remportées sous le règne de la reine Anne. Page en a inséré plusieurs dans son *Harmonia sacra*, et la collection de musique sacrée de Stevens en contient aussi quelques-unes. Le catalogue de Preston indique aussi : *VI select Anthems in score, by Dr. Green, Dr. Croft and Henr. Purcell*, Londres, in-fol. Le concours de Croft pour le doctorat a été publié sous ce titre : *Musicus apparatus academicus*, Londres, 1715. Le Dictionnaire historique des musiciens (Paris, 1810) cite, d'après Gerber, une collection publiée par Croft, sous ce titre : *Divine harmony, or a new collection of select anthems used at her Majesty's chapels royal, Wesminster Abbey, St.-Paul's*, etc., Londres, 1711 ; mais ce recueil ne contient que les paroles et non la musique de ces antiennes.

CROIX (A. PHÉROTÉE DE LA), littérateur, né à Lyon, vers le milieu du 17e siècle, a publié dans cette ville un livre intitulé : *L'Art de la poésie française et latine, avec une idée de la musique sous une nouvelle méthode*, 1694, in 8°.

CROIX (ALBERT DE), littérateur peu connu, a publié un livre qui a pour titre : *L'Ami des arts*, Paris, 1776, in-12. On y trouve la biographie de Rameau, pages 95-124.

CROIX (ANTOINE LA). *V.* LACROIX.

CROMER (MARTIN), historien polonais, naquit en 1512, à Biecz, ville de la petite Pologne. Après avoir fait ses études dans sa ville natale, à Cracovie et à Bologne, il fut nommé secrétaire de la chancellerie de la couronne sous Sigismond Ier. En

1579 il fut promu à l'évêché de Warmi. Il est mort le 13 mars 1589. Parmi ses écrits Joecher (*Gel. Lex.*) et Freher (*Theatr. vir. erudit. clar.*) citent une dissertation *De Concentibus musicis,* qui ne paraît pas avoir été imprimée, et un petit traité intitulé : *Musica figurativa,* que Sébastien Felstius a inséré dans ses *Opusc. Musices,* Cracovie, 1534, in-4°.

CRON (JOACHIM-ANTOINE), naquit de parens pauvres, à Podersum, près de Saatz, le 29 septembre 1751. Il fit ses études à l'université de Prague, et entra ensuite au monastère de l'ordre de Cîteaux, à Osteyk. Ayant été nommé professeur au collége de Leitmeritz en 1782, il passa en 1788 au Gymnase de Commothan en la même qualité, et enfin devint professeur de théologie à Prague, où il est mort subitement le 20 janvier 1826. Cron est considéré comme un des plus habiles qu'il y ait eu en Bohême, sur l'orgue, et comme le virtuose le plus remarquable sur l'harmonica. Ses maîtres dans l'art de jouer de ces instrumens et dans la composition furent Brixi et Segert. Nul ne posséda mieux que lui l'art de varier les effets de l'orgue par le mélange des jeux. Il avait acquis aussi beaucoup d'habileté dans le jeu de la pédale obligée, quoique le clavier de pédale des orgues de la Bohême, étant fort borné, fût un obstacle à l'exécution des choses de ce genre. Sa riche imagination lui fournissait incessamment une multitude de traits neufs et hardis lorsqu'il improvisait; ses sujets de fugues étaient toujours piquans et bien choisis; enfin, tout avait le caractère de l'invention dans le jeu de cet artiste remarquable. L'habitude qu'il avait d'improviser toujours est cause qu'il n'a rien fait imprimer de ses compositions pour l'orgue.

CROPATIUS (GEORGE), musicien qui vivait vers le milieu du 16e siècle, a publié : *Misse a cinque voci,* Venise, 1548.

CROSDILL (JEAN), violoncelliste distingué, naquit à Londres, en 1755. On ignore quel fut son premier maître en Angleterre, mais on sait qu'il vint en France vers 1775, et qu'il reçut des leçons de Janson l'aîné. Il demeura quelques années à Paris, et fit partie de l'orchestre du Concert des amateurs, sous la direction du chevalier de Saint-Georges. Vers 1780, il retourna à Londres, et vécut des leçons qu'il donnait à quelques *gentlemen,* se refusant toujours à accepter une place dans les orchestres de théâtre, et même dans la musique du roi. On dit que sa jalousie contre le violoncelliste Marat, qui était fort aimé du public, était cause de son obstination à cet égard. En 1794, Crosdill épousa une dame fort riche, et ne cultiva plus la musique qu'en amateur. Depuis lors, il ne s'est plus fait entendre en public. On ignore s'il vit encore.

CROSE (JEAN), amateur de musique distingué, né à Hull, dans le duché d'York, et domicilié dans cette ville, a publié une histoire de la grande fête musicale donnée à York en 1823, sous ce titre : *An account of the grand musical Festival held in september* 1823, *in the cathedral Church of York, for the benefit of the York County hospital, and the general infirmaries at Leeds, Hull, and Sheffield, to which is prefixed a Sketch of the rise and progress of musical Festivals in Great-Britain; with biographical and historical notes,* York, John Wolstenholm, 1825, un vol. gr. in-4°. Cet ouvrage, exécuté avec beaucoup de luxe, contient des notices intéressantes sur plusieurs points de l'histoire de la musique et sur quelques artistes célèbres.

CROTCH (GUILLAUME), né à Norwich, le 5 juillet 1775, montra dès son enfance de grandes dispositions pour la musique. Son père, qui était charpentier, était fort ingénieux : il fit un petit orgue dont il jouait quelquefois; l'enfant n'était alors âgé que de deux ans; néanmoins il montrait beaucoup de joie quand il entendait cet instrument. Daines Barrington rapporte qu'il entendit le 10 décembre 1778, le petit Crotch, alors âgé de trois ans et

demi, jouer sur le piano *God save the king* et *le menuet de la cour*, avec beaucoup d'exactitude, quoique ses petites mains ne pussent sans effort embrasser un intervalle de sixte. Son père avait loué une salle dans Piccadilly ; on y avait placé un petit orgue ; l'enfant se faisait entendre chaque jour depuis une heure jusqu'à trois, et les curieux accouraient en foule à cette exhibition. Tout annonçait dans cet enfant une organisation musicale très heureuse, et ses progrès prodigieux semblaient présager un grand homme. Toute l'Angleterre s'occupa de ce phénomène, et Burney prit même la peine d'écrire sur ce sujet une notice détaillée qu'il lut à la société royale de Londres, et qui parut dans les *Transactions philosophiques*, tom. 69, p. 1 (1779), sous ce titre : *Paper on Crotch, the infant musician* [1]. Mais, ainsi qu'il arrive souvent, toutes les espérances que tant de précocité faisait naître furent déçues, et d'un enfant merveilleux il ne vint qu'un homme médiocre. Son maître de musique à Cambridge s'appelait Knyvette. Des biographes anglais ont écrit que le génie de Crotch fut étouffé sous la sévérité de ses études musicales; mais rien n'étouffe le génie, car c'est une faculté productive qui ne s'arrête que lorsque le ressort en est usé : or un ressort ne s'use pas avant d'agir; d'ailleurs l'étude assidue que Crotch a faite des théoriciens semblerait indiquer que la nature l'avait destiné à perfectionner des méthodes : mais dans cette branche de l'art musical, comme dans toute autre, il n'a été que le copiste de ses devanciers. A l'âge de vingt-deux ans il fut nommé professeur de musique à l'université d'Oxford, et le grade de docteur lui fut conféré peu de temps après. Il est maintenant professeur à l'académie royale de musique de Londres. Son meilleur ouvrage est l'oratorio de la *Palestine*. Il a publié des motets, des *glees*, une ode à cinq voix, des chansons, trois volumes de *Specimens of the various kinds of music of all nations* (Modèles des différens genres de musique de toutes les nations), et beaucoup de musique de piano, etc. Le docteur Crotch a fait à Londres, pendant plusieurs années, des lectures publiques, sur la musique, dont le résumé a été publié sous ce titre : *Substance of several courses of lectures on Music, read in the university of Oxford, and in the metropolis*, London, 1831, gr. in-8° de cent soixante-dix pages. Tout ce que renferme ce volume est commun et dépourvu d'idées et d'aperçus de quelque valeur. Parmi les productions du docteur Crotch, les moins faibles sont : 1° *Palestine, a sacred oratorio adapted for the piano forte*, Londres, in-4° ; 2° Trois concertos pour l'orgue, Londres, Chapell et compagnie, in-4° ; 3° Une sonate pour le piano, en *mi* bémol ; 4° Dix antiennes à quatre voix, en partition, *Ibid.* ; 5° Une fugue pour l'orgue, sur un sujet de Muffat. Crotch a arrangé pour le piano une grande partie des oratorios et opéras de Handel, des symphonies, ouvertures et quatuors de Haydn, de Mozart et de Beethoven, des concertos de Corelli, de Geminiani, etc., et beaucoup d'autres morceaux de musique. Comme écrivain didactique il a publié : 1° *Practical thorough bass* (Harmonie pratique), Londres, in-4° (Pour l'instruction des élèves de l'Institution harmonique) ; 2° *Questions in Harmony, with their answers, for the examinations of young pupils* (Questions sur l'harmonie avec les réponses, pour l'examen des jeunes élèves), Londres, in-8° ; 3° *Elements of musical composition and thourough bass* (Élémens de composition musicale et d'harmonie), Londres, 1812, in-4° ; 4° *Preludes for the piano forte, with instructions* (Préludes pour le piano avec les instructions), Londres, in-4°.

[1] On peut voir dans Gerber quelques anecdotes sur l'enfance du docteur Crotch.

CROTUSELIUS (ARNOLD), musicien allemand qui vivait à la fin du 16e siècle,

a publié : *Missa quinque vocum*, Helmstadt, 1590.

CROUCH (Mme), célèbre actrice et cantatrice du théâtre de Drury-Lane, naquit en 1763, et parut pour la première fois sur la scène en 1780. La beauté de sa voix, jointe à beaucoup d'expression et à des charmes extérieurs, la rendirent longtemps la favorite du public. Elle est morte à Brighton, en 1805.

CROUSAZ (JEAN-PIERRE DE), né à Lausanne, le 13 avril 1663, fut d'abord professeur de mathématiques et de philosophie dans sa patrie; mais en 1624, il fut appelé à Groningue pour y enseigner les mathématiques, et fut nommé gouverneur du jeune prince Frédéric de Hesse-Cassel. Il mourut à Lausanne le 22 mars 1750. On a de cet auteur : *Traité du Beau, où l'on montre en quoi consiste ce que l'on nomme ainsi, par des exemples tirés de la plupart des arts et des sciences*, Amsterdam, 1715, in-8°, et 1724, deux vol. in-12. Dans la 8e section, Crousaz traite *de la beauté de la musique*, p. 171-302. Le docteur Forkel a donné une traduction allemande de ce morceau dans sa *Bibliothèque critique de musique*, tom. 1, pag. 1-52, et tom. 2, pag. 1-125. Crousaz n'était point organisé pour sentir le beau et pour en parler.

CRUCIATI (MAURICE), maître de chapelle à l'église de Saint-Pétronne, à Bologne, vivait dans cette ville vers 1660. Il est auteur d'un oratorio de *Sisara*, qui fut exécuté dans la grande chapelle *del Palazzo Publico*, à Bologne, en 1667.

CRUGER ou KRUGER (PANCRACE), docteur en philosophie, naquit en 1546, à Finsterwald dans la basse Lusace. Mattheson croit qu'il était le père ou le parent de Jean Cruger, dont il sera parlé dans l'article suivant (Voy. *Grundlage einer Ehrenpforte*, p. 47). Après avoir étudié la littérature grecque et la philosophie, Pancrace Cruger, qui possédait aussi des connaissances étendues dans la musique, fut nommé chantre à l'école Saint-Martin de Brunswick, puis professeur de langue latine et de poésie à Helmstadt, et enfin recteur à Lubeck, en 1580. Son profond savoir dans les littératures grecque et latine, lui attirèrent la haine des ministres protestans qui prêchèrent contre lui, et le firent dépouiller du doctorat. Il paraît, d'après ce que rapporte Mattheson, que le prétexte de cette destitution fut la substitution que Cruger avait faite des lettres *a, b, c, d*, etc., aux noms des notes *ut, re, mi, fa*, etc., pour la solmisation. Cependant cette substitution a fini par prévaloir dans toute l'Allemagne. Après sa disgrâce de Lubeck, Cruger fut appelé comme professeur à Francfort sur l'Oder, puis fut recteur à Guldberg, et enfin retourna à Francfort, où il mourut en 1614, à l'âge de soixante-dix-huit ans.

CRUGER (JEAN), directeur de musique à l'église de Saint-Nicolas de Berlin, né à Gruben, dans la basse Lusace, fit ses études successivement dans le lieu de sa naissance, à Sorau, à Breslau, au collége des Jésuites, à Olmutz, et à Vittemberg. Il mourut à Berlin en 1662. Il s'est fait connaître comme écrivain didactique et comme compositeur pour l'église. Ses ouvrages théoriques sont : 1° *Præcepta musicæ practicæ figuralis*, Berlin, 1625, in-8°. Une nouvelle édition de ce livre, fort augmentée et enrichie d'une traduction allemande, a été publiée sous ce titre : *Reichter Weg Zur Singkunst* (Le droit chemin de l'art du chant), Berlin, 1660, in-4°; 2° *Synopsis Musica, continens rationum constituendi et componendi melos harmonicum, conscripta, variisque exemplis illustrata*, Berlin, 1630, in-4°. C'est un livre écrit avec beaucoup de méthode, et dans lequel les exemples de musique sont excellens. Walther, et après lui Forkel, ont cru qu'il y en a une édition antérieure sous la date de 1624; mais je crois que celle que je viens de citer est la première; la seconde, publiée à Berlin, en 1634, in-12, est intitulée : *Synopsis Musica, continens* 1° *Methodum con-*

centum harmonicum pure et artificiose constituendi ; 2° *Instructionem brevem, quamcumque melodiam ornati modulandi, quibus* 3° *pauca quædam de basso generali, in gratiam musicorum instrumentalium juniorum præsertim organistarum et incipientum idiomate germanico annexa sunt*. C'est le premier traité de composition, publié en Allemagne, où il a été traité méthodiquement de la basse continue. G. Vincenz, organiste à Spire, n'avait fait qu'indiquer cette nouveauté dans sa préface du recueil publié par Abraham Schad, sous le titre de *Promptuarium Musicæ*, Strasbourg, 1611, in-4°; 3° *Questiones Musicæ practicæ*, Berlin, 1650, in-4°. C'est un petit traité de musique, à l'usage des écoles publiques. Les ouvrages pratiques de Cruger sont : 1° Un livre de cantiques avec la musique, sous le titre de *Praxis pietatis melica*, Berlin, 1703; 2° *Meditationum musicarum paradisum primum, oder Erstes musikalischer Lust-Gaertlein*, à trois et quatre voix ; Berlin, 1622; 3° *Meditationum musicarum paradisum secundum*, contenant des *Magnificat* dans les huit tons de l'église, à deux et huit voix, Berlin, 1626; 4° *Recreationes musicæ*, Leipsick, 1651, in-4°; 5° *Uebung der Gottesligkeit im Singen* (Exercices de dévotion dans le chant), Francfort, 1680. On connaît aussi des motets et des concerts de la composition de Cruger.

CRUSELL (BERNARD), clarinettiste distingué, est né dans la Finlande, vers 1778, et a fait ses études musicales à Berlin, sous la direction de Tausch. Il se trouvait encore dans cette ville en 1797, mais l'année suivante il était à Hambourg. Il est maintenant fixé à Stockholm, comme artiste de la chapelle du roi de Suède. Il a publié de sa composition : 1° Concerto pour la clarinette (en *si*), œuvre 1, Leipsick, Peters; 2° *Idem*, œuvre 5, *Ibid.* ; 3° Symphonie concertante pour clarinette, cor et basson, œuvre 3°, *Ibid.* ; 4° Quatuors pour clarinette, violon, alto et basse, œuvres 2, 4, 7 et 8, *Ibid.* ; 5° Duos pour deux clarinettes, op. 6, *Ibid.* ; 6° Divertissement pour le hautbois avec quatuor, op. 9, *Ibid.* ; 7° Douze chansons allemandes, avec accompagnement de piano, op. 10, *Ibid.*

CRUSIUS (MARTIN), né le 19 septembre 1526, dans la principauté de Bamberg, fut nommé en 1559 professeur de langue grecque à Tubingue, où il mourut le 25 février 1607. On a de lui : *Turco-græcia*, Bâle, 1584, in-fol.; excellent recueil concernant l'état civil et religieux de la Grèce, dans les 14°, 15° et 16° siècles. Ce qui a rapport aux chants et aux signes musicaux de l'église grecque, est contenu au liv. 2, pag. 197.

CRUSIUS (JEAN), né à Halle, vers le milieu du 16° siècle, fut maître d'école dans sa ville natale. On connaît de lui les ouvrages intitulés : 1° *Isagoge ad artem musicam*, Nuremberg, en 1592, in-8°. Il y a une seconde édition de ce livre datée de 1630; 2° *Compendium Musices, oder Kurzer Unterricht fur die Jungen Schüler, wie zie sollen Singen lernen*, Nuremberg, 1595, in-8°. Le second ouvrage n'est qu'une traduction allemande du premier, faite pour l'usage des écoles.

CRUX (MARIANNE), fille d'un maître de ballet de la cour de Bavière, naquit à Manheim en 1772. Elle reçut des leçons de chant de la célèbre cantatrice Dorothée Wendling, et apprit le piano sous la direction de Strizl. Frédéric Eck, violiniste à la cour de Munich, lui donna aussi des leçons de violon. Après quelques années d'études, elle se fit remarquer par ses talens dans ces trois genres. En 1787 elle se rendit à Vienne où elle joua du violon, du piano, et chanta devant l'empereur Joseph II, qui lui témoigna sa satisfaction. Trois ans après elle partit avec son père pour Berlin, où elle excita l'enthousiasme général. De là elle alla à Mayence, à Francfort, etc., et enfin à Manheim. Pendant son séjour dans cette ville, son père obtint pour elle une place de canta-

trice à la cour de Munich, où il l'appela; mais elle refusa cette position et aima mieux continuer ses voyages. Elle se rendit à Londres, puis à Stockholm, où elle se maria avec un officier du génie suédois, nommé Gelbert. Elle était à Hambourg en 1807; mais depuis ce temps on ne sait ce qu'elle est devenue : son père même l'ignorait en 1811. On vante surtout la manière dont Mademoiselle Crux jouait l'adagio, et l'expression de son chant. Outre ses talens en musique, elle était fort instruite, parlait et écrivait bien le français, l'anglais et l'italien, dessinait avec goût, et était fort adroite à tous les ouvrages de femme.

CRUZ (AGOSTINHO DA), chanoine régulier de la congrégation de Santa-Crux, à Coimbre, naquit à Braga, en Portugal, vers 1595, et prit l'habit de son ordre le 12 septembre 1609. Il était également habile comme compositeur, comme organiste et comme exécutant sur le violon. Il a fait imprimer une méthode pour apprendre à jouer du violon, sous ce titre : *Lira de Arco, ou Arte de tanger Rebeca*, Lisbonne, 1639, in-fol. Il a laissé aussi en manuscrit deux ouvrages curieux intitulés : 1° *Prado musical para Orgaó dedicado à Seren. Magestade del Rey D. Joaó o IV*; 2° *Duas artes, huma de Canto chaó por estylo novo, outra de Orgaó com figuras muito curiosas*; celui-ci a été écrit en 1632.

CRUZ (PHILIPPE DA), clerc régulier au monastère de Palmella, en Portugal, naquit à Lisbonne. Il fut d'abord maître de musique dans cette ville; passa ensuite à Madrid, où il devint aumônier de Philippe IV, et enfin fut rappelé par le roi de Portugal, Jean IV, qui le fit son maître de chapelle. On trouve dans la Bibliothèque royale, à Lisbonne, les ouvrages suivans de sa composition en manuscrit : 1° Une messe à dix voix sur la chanson portugaise : *Quel razon podeis vos tener para no me querer*; 2° Une autre messe sur la chanson : *Solo regnas tu en mi*; 3° *Psalmos de vesperas, e completos a 4 Coros*; 4° *Motete de Defuntos, Dimitte me, a 12*; 5° *Motete : Vivo ego, a 5*; 6° *Vilhancicos, a diversas vozes.*

CRUZ (GASPARD DA), chanoine régulier de l'ordre de Saint-Augustin, à Coimbre, est auteur d'un traité de plain-chant intitulé : *Arte de canto chaó recopilada de varios authores*, et d'un traité du chant mesuré sous le titre de *Arte de canto Orgaó*. Les manuscrits de ces ouvrages étaient en la possession d'un Espagnol nommé *Francisco de Valladolid*, qui vivait à Lisbonne lorsque Machado écrivait sa *Bibliotheca Lusitana*.

CRUZ (JEAN-CHRISOSTOME DA), dominicain portugais, né à Villa-Franca de Xira, en 1707, a fait imprimer un traité élémentaire de musique, sous ce titre : *Methodo breve, e claro em que sem prelixidade, nem confusaó se esprimem es necessarios principios para intelligencia da arte da musica. Com hum appendix dialogico, que servira de Index da Obra, e licaó dos principiantes*, Lisbonne, 1743, in-4°.

CRYSAPHE (MANUEL-LAMPADARIUS), poète et musicien grec moderne. Parmi les manuscrits de la Bibliothèque de l'Escurial, il en est un de cet auteur qui est indiqué par Fabricius, dans sa Bibliothèque grecque, sous le titre : *De arte Psallendi*.

CTÉSIBIUS, mécanicien célèbre, vécut en Égypte sous le règne de Ptolémée Évergète, environ cent vingt-quatre ans avant l'ère chrétienne. Fils d'un barbier, il exerça d'abord lui-même cet état, et ne sembla pas destiné à se distinguer dans les sciences mathématiques; ce fut cependant un des instrumens de son état qui lui fit faire une de ses découvertes les plus importantes. Il remarqua que le contrepoids d'un miroir mobile produisait un son prolongé par la pression de l'air, en glissant dans le tube qui le contenait. Cette observation lui suggéra, dit-on, l'idée de l'orgue hydraulique, qui fut perfectionnée par son

fils Héron, et dont Vitruve nous a laissé une description obscure que n'a point éclairée le travail des commentateurs. L'instrument primitif conçu par Ctésibius consistait en une sorte de vase en forme de trompe, où l'eau agissant par une pompe rendait un son éclatant. Cette machine parut si merveilleuse, qu'on la consacra dans le temple de Vénus Zyphyride (*V.* HÉRON ET VITRUVE).

CUDMORE (RICHARD), né en 1787 à Chichester, dans le comté de Sussex, est également remarquable comme violiniste, comme violoncelliste et comme pianiste. Son premier maître fut Jacques Forgett, organiste de Chichester. A l'âge de neuf ans Cudmore joua un concerto de violon en public; à dix, il reçut des leçons de Reinagle, et, l'année suivante, il joua dans un concert un concerto de sa composition. Vers le même temps il fut présenté à Salomon dont il reçut des leçons pendant deux ans. Il retourna ensuite à Chichester où il demeura pendant neuf ans. Revenu à Londres au bout de ce temps, il devint l'élève de Woelf pour le piano, et joua avec succès un concerto sur cet instrument au concert de Salomon, et un autre à celui de Madame Catalani. Dans un concert donné par lui à Liverpool, il s'est fait applaudir en jouant également bien un concerto de piano de Kalkbrenner sur le piano, un de Rode sur le violon, et un de Cervetto sur le violoncelle. Il dirige maintenant l'orchestre des *Gentlemen's concert*, à Manchester.

CUGNIER (PIERRE), premier basson de l'Opéra de Paris, naquit à Paris en 1740, et fit ses études musicales à la maîtrise de la cathédrale de cette ville. Lorsqu'il eut atteint l'âge de quatorze ans, il reçut des leçons de Cappel, alors le meilleur bassoniste de France. En 1764 il fut admis comme deuxième basson à l'Opéra, et la place de premier lui fut donnée en 1778. On a de cet artiste une description du basson, et une courte méthode pour en jouer, que La Borde a insérées dans le premier volume de l'*Essai sur la musique* (p. 313-343).

CULANT-CIRÉ (RENÉ-ALEXANDRE, MARQUIS DE), naquit en 1718, au château d'Angerville, dans l'Angoumois. Il parcourut d'abord la carrière militaire avec distinction, et devint mestre-de-camp de dragons; mais ayant conçu un système de manœuvres pour la cavalerie, que le ministère ne voulut point adopter, il quitta le service en 1758, et se livra entièrement aux lettres et aux arts. Il avait fait de la musique une étude particulière, et publia sur cet art les opuscules suivans : 1° *Nouvelle lettre à M. Rousseau de Genève, sur celle qui parut de lui il y a quelques mois contre la musique française*, Paris, 1754, in-8°; 2° *Nouveaux principes de musique*, Paris, 1785, in-8°; 3° *Nouvelle règle de l'octave*, Paris, 1786, in-8°, contre laquelle M. Gournay, avocat au parlement, écrivit une brochure intitulée : *Lettre à M. l'abbé Roussier*, Paris, 1786, in-8°. Le marquis de Culant a fait exécuter un *salve Regina* de sa composition, au Concert spirituel; ce morceau n'a point eu de succès. L'auteur est mort en 1799.

CUNO (CHRISTOPHE), prédicateur à Leubingen, vers 1695, fit ses études à Halle, lieu de sa naissance. Il est mort à Gross-Neuhauss, en 1726, dans la 58e année de son âge. On a sous son nom un opuscule intitulé : *Die Christliche Harmonie und brüderliche Einigkeit, Welche Christen an einen Wohlgestimmten Orgelwerke zu lernen haben, stellte für, bey Uebergabe und Einweyhung einer neuen Orgel in Leubingen, Als den* 18 *juli* 1700 *in der Kirche daselbst S. Petri und Pauli*, Iena, 1700, in-4°, vingt-deux pages.

CUNTZ (ÉTIENNE), facteur d'orgues à Nuremberg, a beaucoup amélioré la construction de cet instrument, et s'est fait une grande réputation dans toute l'Allemagne. Il mourut à Nuremberg en 1635.

CUNY (JEAN), prêtre et chapelain de l'église cathédrale de Verdun, vers le

milieu du 17[e] siècle, a publié : *Missa sex vocum ad imit. mod. :* Surrexit Dominus, Paris, Robert Ballard, 1667, in-fol.

CUPER (GISBERT), savant philologue, né le 14 septembre 1644 à Hemmendene, dans le duché de Gueldre, fit ses études à Nimègue, puis à Leyde sous Gronovius. En 1666 il fut appelé à Deventer pour y enseigner l'histoire et l'éloquence, et en 1681, il fut député de sa province aux États-Généraux de la Hollande. L'Académie des inscriptions et belles-lettres de Paris l'admit au nombre de ses correspondans en 1715. Il mourut à Deventer, le 22 novembre 1716, avec le titre de bourgmestre de cette ville. On a de Cuper un ouvrage intitulé : *Harpocrates, sive explicatio imagunculæ quæ in figuram Harpocratis formata representat solem : ejusdem monumenta antiqua*, Amsterdam, 1676, in-8°, et Utrecht, 1687, in-4°. Il a été inséré dans le premier volume des supplémens de Poleni aux *Antiquités romaines*. On y trouve une explication d'un passage d'Eustathe, *ad Iliad.* Σ., sur six sortes de flûtes des anciens, p. 141 et suiv., édition d'Amsterdam. C'est un bon travail d'érudition sur ce point d'antiquité. Le livre de Bartholin sur les flûtes des anciens serait plus utile s'il eût été traité de la même manière.

CUPIS (FRANÇOIS) DE CAMARGO, frère de la célèbre danseuse *Camargo*, naquit à Bruxelles le 10 mars 1719, suivant le registre de baptême de la paroisse de Sainte-Gudule de cette ville. C'est donc à tort qu'on a donné à cette danseuse le nom de *Cuppi*, dans la *Biographie universelle*. Partout on trouve le nom de cette famille écrit *Cupis* dans les registres des paroisses de Bruxelles. Il n'est pas plus exact de dire, comme dans cet estimable recueil, qu'elle prit en montant sur la scène le nom de sa grand' mère (Camargo), car dans tous les actes cités précédemment, le père de l'artiste dont il s'agit dans cet article, et qui était professeur de musique et de danse, a pris le nom de *Cupis-de-Camargo;* il en avait le droit, son père ayant épousé une espagnole de la noble famille de Camargo.

François Cupis eut pour maître de violon son père, qui lui fit faire de rapides progrès. Il n'avait que dix-neuf ans lorsqu'il se fit entendre à Paris pour la première fois ; néanmoins son talent y produisit beaucoup d'effet. Le *Mercure* de ce temps (juin, 1738, p. 1116) lui accorde de grands éloges. Le P. Caffiaux dit, dans l'Histoire de la musique, *qu'il joignait le tendre et le doux de Le Clerc au brillant de Guignon*. En 1741 il entra à l'orchestre de l'Opéra comme premier violon ; il occupait encore cette place en 1761, mais il avait cessé de vivre peu de temps après, car son nom disparaît des états de la musique du roi et de l'Académie royale de musique en 1764. Cupis a publié à Paris deux livres de sonates à violon seul, et un livre de quatuors pour deux violons, alto et basse. Il a eu deux fils qui furent attachés à l'Opéra, et qu'on désignait sous les noms de *Cupis l'aîné* et de *Cupis le cadet*. L'aîné avait peu de talent ; en 1769, il quitta le violoncelle pour la contrebasse. Il mourut en 1772. Le cadet est l'objet de l'article suivant.

CUPIS (JEAN-BAPTISTE), né à Paris, en 1741, reçut les premières leçons de musique de son père, et devint à l'âge de onze ans élève de Bertaut pour le violoncelle. En peu de temps, il fit de grands progrès sur cet instrument, et il avait à peine atteint sa vingtième année, qu'il était considéré comme un des plus habiles violoncellistes de France. Il entra fort jeune à l'Opéra, et fut placé dans ce qu'on appelait alors *le petit chœur*, c'est-à-dire, dans la partie de l'orchestre qui servait pour l'accompagnement des airs. Le désir de voyager lui fit quitter cette place en 1771 ; il parcourut une partie de l'Allemagne, s'arrêta quelque temps à Hambourg, revint à Paris, puis se rendit en Italie où il épousa la cantatrice Julie Gasperini, qui s'est appelée depuis lors *Gas-*

perini de Cupis. Il se trouvait avec elle à Milan, en 1794. On ignore ce qu'il est devenu depuis ce temps. On a de lui : 1° Premier concerto pour le violoncelle, avec accompagnement d'orchestre, Paris, Bailleux; 2° Deuxième concerto, *Ibid.*; 3° Air de l'*Aveugle de Palmyre* et *Menuet de Fischer*, variés pour le violoncelle, avec accompagnement de deux violons, alto, basse, deux hautbois et deux cors; 4° *Petits airs variés pour deux violoncelles*, nos 1 à 3, Paris, Pleyel (œuvre posthume); 5° *Méthode de basse* (violoncelle), Paris, Nadermann.

CUPRE (JEAN DE), musicien français, qui vivait à Heidelberg au commencement du 17e siècle, a fait imprimer de sa composition : *Trente madrigaux à cinq voix, sur des paroles françaises*, Francfort-sur-le-Mein, 1610, in-4°.

CUREUS ou CURÆUS (JOACHIM), docteur en médecine à Glogau, né à Freystadt, en Silésie, le 21 octobre 1532, étudia la philosophie et la théologie à Wittemberg sous Mélanchton, et la médecine pendant deux ans, à Bologne et à Padoue. Il est mort à Glogau, le 21 janvier 1573. Au nombre de ses ouvrages, on trouve : *Libellus physicus continens doctrinam de natura et differentiis colorum, sonorum*, etc., Wittemberg, 1572, in-8°. Les chapitres 38, 39, 40, 41, 42 et 43 du premier livre traitent du son, de la voix et de l'organe de l'ouïe.

CURSCHMANN (CHARLES-FRÉDÉRIC), compositeur de chansons allemandes, dont les productions jouissent maintenant de la vogue dans sa patrie, est né à Berlin, le 21 juin 1805. Fils d'un négociant, il était destiné à la profession d'avocat, et ne se livra d'abord à l'étude de la musique que pour compléter son éducation. Sa famille lui fit suivre des cours de droit; mais après plusieurs années employées à cette étude, son goût passionné pour la musique l'emporta, et il se décida pour la culture de cet art. Il se rendit alors à Cassel, et reçut des leçons de Spohr et de Hauptmann pour l'harmonie et la composition. L'étude de cette science l'occupa pendant quatre ans; pendant ce temps il écrivit quelques ouvrages, entre autres un petit opéra qui a pour titre : *Abdul et Ereunich, ou les deux morts*. Cette production et quelques morceaux de musique religieuse furent bien accueillis. De retour à Berlin, Curschmann y resta peu de temps, et bientôt il se rendit de nouveau à Cassel, où il réside habituellement, quoiqu'il ait fait quelques voyages en Allemagne, en France et en Italie. Il est aujourd'hui considéré comme un des meilleurs compositeurs de chansons, quoique les formes de ses productions en ce genre soient trop travaillées et manquent de naturel. M. Rellstabt a dit avec raison, dans l'article qu'il a inséré sur cet artiste au Lexique universel de la musique, qu'il y a plus de manière que de style dans ses ouvrages. Les compositions de Curschmann qui ont été publiées sont : 1° Six chansons allemandes avec accompagnement de piano, op. 1, Berlin, chez Cosmar et Krause; 2° *Idem*, op. 2, *ibid.*; 3° Cinq chansons, op. 3, *ibid.*; 4° Six chants, avec accompagnement, op. 4, *ibid.*; 5° *Idem*, op. 5, Berlin, Trautwein; 6° *Romeo*, scène et air, op. 6, ibid.; 7° Deux canons à trois voix, op. 7, ibid.

CUTELL (RICHARD), musicien anglais qui vivait vers la fin du 15e siècle. Parmi les manuscrits de la Bibliothèque Bodleienne, à Oxford, on trouve un fragment d'un traité du contrepoint qui a pour titre : *Compositio Ricardi Cuteli de London.* Cet ouvrage est écrit en anglais et commence ainsi : *It is to witt that there are IX accordys in discant, that is to say,* 1, 3, 5, 6, 8, 10, 12, 13, 15 *of whilke IX,* 5 *are perfite accordys, and* 4 *imperfite*, etc. (Il est à savoir qu'il y a neuf accords dans le contrepoint, c'est-à-dire, l'unisson, la tierce, la quinte, la sixte, l'octave, la dixième, la douzième, la treizième et la quinzième, desquels cinq sont des accords parfaits, et quatre des accords imparfaits, etc.).

CUTLER (GUILLAUME-HENRY), bachelier en musique, né à Londres, en 1792, apprit à jouer du piano sous la direction de Little et de Griffin, et l'accompagnement avec le docteur Arnold. A l'âge de onze ans il entra comme choriste à la cathédrale de Saint-Paul; il fut ensuite organiste de *St.-Helen's Bishopsgate*. En 1812, il prit ses degrés de bachelier en musique à l'Université d'Oxford. Six ans après il établit une école de piano d'après la méthode de Logier, mais ne trouvant point de bénéfice à cette entreprise, il la quitta en 1821. En 1823, il a renoncé à sa place d'organiste de Sainte-Hélène, pour un emploi du même genre à la chapelle de Quebec. Il a composé pour cette chapelle un *Te Deum*, un *jubilate* et une *antienne* à quatre parties pour le jour de Noël. Il a publié aussi beaucoup de musique pour le piano, des chansons, des marches, des rondos, etc.

CUVELIERS (JEAN LE), poète et musicien, né à Arras, vers 1230, a composé des chansons, dont il reste six qui sont notées. Les manuscrits de la bibliothèque du roi en contiennent deux; on en trouve quatre autres dans un manuscrit de la bibliothèque du Vatican.

CUZZONI (Mme). *V.* SANDONI (Mme).

CYBULOWSKY (LUCAS), directeur du chœur de l'église décanale à Prague, occupait cette place en 1617. Ce musicien s'est fait connaître dans sa patrie par une grande quantité de musique d'église telle que *graduels*, *offertoires*, etc. Ces ouvrages existent en manuscrit dans les églises de la Bohême.

CYPRIANUS (ERNEST-SALOMON), conseiller consistorial à Gotha, né à Ostein, dans la Franconie, en 1673, mourut en 1745. On a de lui une dissertation curieuse intitulée : *De propagatione hæresium per cantilenas*, Londres, 1720, vingt-quatre pages in-8°.

CZAPECK (L.-E.), professeur de piano et compositeur à Vienne, actuellement vivant. Il est né en Bohême vers la fin du 18e siècle. On a de lui environ soixante œuvres pour le piano, qui consistent en duos pour piano et violon, ou violoncelle, ou flûte, œuvres 8, 14, 24 et 25, Vienne, Mechetti et Pennauer; sonates, rondeaux, fantaisies, polonaises, etc., tous imprimés à Vienne, chez Mechetti; marches à quatre mains, œuvres 26 et 28, *Ibid.*; danses, valses, etc.

CZARTH (GEORGES), né à Deutschenbrot en Bohême, en 1708, eut pour premier maître Timmer. Rosetti lui donna ensuite des leçons de violon, et Biarelli lui enseigna à jouer de la flûte. S'étant lié d'amitié avec François Benda, il partit avec lui pour Varsovie, où il entra au service du staroste Sucharewsky. En 1733 il fut admis dans la chapelle du roi de Pologne; mais il n'y resta qu'un an, et en 1734 il entra dans l'orchestre du prince royal de Prusse, qu'il suivit à Berlin, en 1740, à son avénement au trône. Il y resta jusqu'en 1760, où il quitta cette ville pour se rendre à Manheim, en qualité de violiniste de la chapelle de l'électeur palatin. Il y resta jusqu'à sa mort, arrivée en 1774. Outre une grande quantité de concertos, de trios, de solos et de symphonies qui sont restés en manuscrit, il a fait graver six solos pour la flûte et autant pour le violon, sur lesquels son nom a été écrit *Zarth*.

CZECK (EXPEDIT-FRANÇOIS-XAVIER), bon organiste et pianiste, né à Horciez en Bohême le 4 décembre 1759. Il y apprit le chant et les élémens du piano. En 1772 il se rendit à Prague et entra comme contralto à l'église des *Barnabites*. Le directeur du chœur et maître de concert Jean Küttnohorsky le jeune, homme de beaucoup de mérite, le dirigea dans ses études musicales et littéraires, et lorsque Czeck eut acquis quelque habileté, il lui confia souvent la direction de la musique de l'église. Le 14 septembre 1780, il entra au couvent des Prémontrés à Strahow, et y fut ordonné prêtre en 1787. Après avoir vécu dans ce monastère jusqu'en 1801, il

devint pasteur à Mullhauer, et passa le reste de sa vie dans ce lieu. Il y est mort le 29 août 1808. On a de ce musicien : un *Te Deum* pour chœur et orchestre, un *Credo*, *idem*, une messe solennelle, plusieurs litanies, des danses allemandes pour l'orchestre, et plusieurs sonates pour le piano. Toute cette musique est en manuscrit.

CZERMAK (. . . .), très bon violoncelliste à Varsovie, naquit en Bohême vers 1710. En 1790 il vivait encore dans la capitale de la Pologne, et s'y faisait entendre, malgré son grand âge. Son jeu était encore agréable, particulièrement dans l'*Adagio*. Il a écrit un grand nombre de concertos pour son instrument : tous sont restés en manuscrit.

CZERMAK (ANTOINE), habile organiste, naquit en Bohême vers 1750. Il fut élève de Segert et apprit de lui les règles de la composition et l'art de jouer de l'orgue. Après avoir étudié les langues grecque, latine et la philosophie à Prague, il fut pendant plusieurs années organiste à l'église de Saint-Henri en cette ville, et se fit remarquer par sa belle manière d'accompagner le plain-chant. Il fut ensuite organiste de Sainte-Marie, et enfin, de l'église des religieux de Sainte-Croix. Il mourut à Prague au mois d'août 1803. On connaît de lui des concertos d'orgue qu'il exécutait avec un rare talent.

CZERNY (SANCTUS), excellent organiste et compositeur, naquit en Bohême en 1724. A l'âge de dix-neuf ans il entra chez les frères de la charité; déjà son habileté dans l'art de jouer de l'orgue était remarquable; ses maîtres dans cet art avaient été *Seuthe* et *Tuma*. Ayant été nommé directeur de son ordre, il en remplit avec gloire les fonctions jusqu'à sa mort qui arriva le 26 novembre 1775. Il a laissé en manuscrit un grand nombre de compositions pour l'église.

CZERNY (DOMINIQUE), compositeur distingué, naquit à Nimbourg en Bohême le 30 octobre 1736. Dans sa jeunesse, il chanta d'abord la partie de contralto à l'église de Sainte-Égide, à Prague; plus tard, il fit ses études à l'université de cette ville et entra dans l'ordre des frères mineurs. En 1760, il fut nommé directeur du chœur de l'église Saint-Jacques. Tout semblait lui présager une heureuse carrière; mais la mort l'enleva, avant qu'il eut atteint sa trentième année, le 2 mars 1766. Ses compositions sont encore estimées en Allemagne, et sont exécutées avec soin dans les églises de la Bohême.

CZERNY (CHARLES), pianiste et compositeur, est né à Vienne le 21 février, 1791. Son père Wencezcelas Czerny, né en Bohême, et professeur de piano, habitait dans la capitale de l'Autriche depuis 1785. Wencezcelas fut le seul maître de son fils et l'exerça sur les œuvres de Jean Sébastien Bach, de Mozart, de Clementi et de Beethoven. Les compositions de celui-ci étaient l'objet des prédilections du jeune artiste. Czerny apprit l'art d'écrire dans les traités didactiques de Kirnberger, d'Albrechtsberger et de quelques autres théoriciens. Destiné dès son enfance à l'enseignement du piano, il commença à donner des leçons en 1805, à l'âge de quatorze ans; depuis lors il n'a cessé de suivre cette carrière, et la vogue dont il jouit à Vienne comme professeur est telle, qu'il est obligé d'employer chaque jour plus de douze heures aux leçons qu'il donne. Cette incessante occupation a peut-être nui au développement de son talent d'exécution, quoique Czerny ait eu dans sa jeunesse une exécution chaleureuse et brillante : s'il eût pu se livrer à des études suivies, il y a lieu de croire qu'il aurait été compté parmi les virtuoses les plus remarquables. Il y a lieu de s'étonner qu'au milieu de tant de travaux, Czerny ait trouvé le temps nécessaire pour écrire le grand nombre d'ouvrages connus sous son nom. Ses meilleurs élèves sont Mlle de Belleville (aujourd'hui Mme Oury), Liszt (qui a reçu aussi des leçons de Hummel), et Dohler. Czerny était fort jeune quand il fit ses premiers

essais dans tous les genres de composition; sans autre guide que lui-même, il jetait sur le papier toutes les idées dont il était assiégé : heureusement doué d'un goût naturel et de beaucoup de facilité, il suppléa par ces dons naturels aux leçons et à l'expérience qui lui manquaient : l'expérience lui vint ensuite par l'exercice constant qu'il donna à ses facultés productrices. Ses ouvrages n'ont pas sans doute les qualités qui font vivre dans l'histoire les productions de l'art et qui les rendent classiques; mais ils sont agréables, brillans, et font valoir le talent des exécutans sans leur offrir de grandes difficultés à vaincre. Il ne publia pas ses premières compositions, et quoiqu'il eût commencé à écrire dans sa première jeunesse, ce ne fut, dit M. de Seyfried, qu'en 1810, à l'âge de vingt-huit ans, qu'il fit paraître ses deux premiers ouvrages, savoir : les variations concertantes en *ré* pour piano et violon, et le rondo brillant, en *fa*, pour piano à quatre mains. Depuis lors jusqu'en 1834, il a publié le nombre, presque fabuleux, de trois cents trente-huit productions, grandes ou petites pour le piano, et dans ce nombre ne sont pas compris les arrangemens d'une immense quantité de symphonies, d'oratorios, d'opéras, d'ouvertures, etc., ni sa traduction allemande du volumineux ouvrage de Reicha sur l'harmonie, ni plusieurs messes, motets, concertos, symphonies, chants avec et sans orchestre, qui sont encore en manuscrit, et dont le nombre s'élève à plus de *cent cinquante* ouvrages. Une telle facilité de production tient du prodige.

Charles Czerny n'a pu écrire un si grand nombre d'ouvrages et se livrer à un enseignement si actif qu'en s'éloignant des plaisirs du monde et vivant retiré. Ce n'est pas cependant qu'il y ait rien en lui de cette âpreté sauvage qui porte certains artistes à vivre solitaires : il est homme aimable et de bonne compagnie : mais les conditions qu'il s'était imposées pour ses travaux l'ont obligé à se renfermer en lui-même. Il a maintenant atteint l'âge de quarante-cinq ans et n'a jamais été marié.

CZERNY (Joseph), pianiste, compositeur et éditeur de musique, né le 17 juin 1785 à Horzitz, en Bohême, est mort à Vienne le 22 septembre 1831. On a cru qu'il était frère de Charles Czerny, mais cette opinion était une erreur, car ces deux artistes n'avaient même aucun lien de parenté. Le talent de Joseph sur le piano était moins que médiocre; ses compositions ne sont pas d'un ordre beaucoup plus élevé. On assure qu'il ne songeait point à écrire pour le piano avant que Charles eût donné de la célébrité au nom de *Czerny;* il comprit, dit-on, alors qu'il pouvait y avoir une bonne spéculation à publier des choses légères sous ce nom qui était aussi le sien, et que c'est cette idée qui a été l'origine d'environ soixante œuvres de variations, de fantaisies, de rondos, etc., qu'il a publiées. Quelques personnes ont mis même en doute qu'il eût jamais rien composé, disant qu'il faisait faire ses ouvrages par de jeunes artistes qu'il payait pour obtenir la permission de mettre son nom sur leurs productions. Quoiqu'il en soit, cette spéculation ne réussit pas longtemps; les pièces de piano qui portent le nom de Joseph Czerny sont déjà tombées dans l'oubli. Le meilleur élève formé par ses soins est Mlle Blahetka.

CZERNOHORSKY (Bohuslaw), frère mineur de Nimbourg, fut maître de musique et directeur du chœur à l'église de Saint-Antoine de Padoue. Il alla ensuite à Prague pour remplir les fonctions de directeur du chœur au couvent des frères mineurs de cette ville. Il mourut en 1740 en retournant en Italie. Il fut le premier organiste de son temps en Bohême, et un fort savant musicien. Il avait laissé une quantité considérable de musique d'église composée par lui en manuscrit; malheureusement l'incendie qui détruisit le couvent des frères mineurs de Prague, en 1754, en a consumé la plus grande par-

tie. En 1808, l'excellent organiste Küchars possédait le motet *Laudetur Jesus-Christus*, à quatre voix et orchestre, composé par Czernohorsky. Ce savant musicien a formé plusieurs élèves qui ont été de grands organistes et d'habiles compositeurs : de ce nombre sont Segert, Czeslaus, Tuma et Zach.

CZERWENKA (JOSEPH), excellent hautboïste, est né le 6 septembre 1759 à Benadeck, en Bohême. Son premier maître pour son instrument fut Stiasny de Prague. En 1779, il fut employé chez le prince évêque de Breslau, comte Schafgotsche, à Johannisberg, en Silésie; il resta dans cette résidence jusqu'en 1790. A cette époque il fut appelé à Eisenstadt en Hongrie, pour entrer dans la chapelle du prince Esterhazy. De là il se rendit à Vienne en 1794 et y continua ses études sous la direction de Triebensee l'aîné. Peu de temps après, il fut engagé pour jouer les solos dans la chapelle impériale et au théâtre de la cour. Après avoir excité l'admiration des connaisseurs pendant plus de trente-cinq ans, Czerwenka s'est retiré en 1820 pour jouir du repos et de l'indépendance pendant ses dernières années. On n'a pas trouvé jusqu'ici d'artiste dont le talent fasse oublier celui de Czerwenka.

CZERWENKA (THÉODORE), appelé *le jeune*, naquit à Benadeck en 1762. Comme son frère, il étudia le hautbois sous la direction de Stasny. Après avoir été attaché à la chapelle du roi de Prusse pendant plusieurs années, il se rendit à Saint-Pétersbourg, et fut employé dans la musique de l'empereur de Russie. Il est mort dans cette ville en 1827. On a de lui quelques solos pour le hautbois.

CZEYKA (VALENTIN), né à Prague en 1769, fut enfant de chœur à l'église Saint-Jacques, et apprit à jouer de plusieurs instrumens à vent. Il acquit particulièrement un talent distingué sur le basson, et fut admis dans la chapelle du comte Pachta, pour jouer les solos sur cet instrument. En 1802, il se rendit à Vienne et entra dans l'orchestre d'un théâtre de cette ville. Pendant près de vingt-ans il y remplit honorablement ses fonctions comme concertiste; ensuite il accepta la place de chef de musique d'un régiment autrichien qui était en garnison à Naples; plus tard il fut rappelé en Allemagne parce que ses connaissances dans les langues slaves le rendaient propre à diriger le corps de musique qu'on recrutait dans la Gallicie. Il occupe encore ce poste, quoiqu'il ne soit plus jeune. Czeyka a écrit sept concertos pour le basson, et des marches militaires qui sont encore en manuscrit.

D

DABADIE (. . .) acteur de l'Opéra de Paris, né dans le midi de la France vers 1798, entra au Conservatoire de musique en 1818, fut reçu peu de temps après élève pensionnaire de l'école de l'Opéra et débuta dans le rôle de *Cinna*, de *La Vestale*, le 12 décembre 1819. Admis comme double de *Lays*, il en fut nommé le remplaçant au mois de janvier 1821, et devint chef de l'emploi de bariton à l'époque de la retraite du vieux chanteur.

DABADIE (Mme LOUISE-ZULMÉ), épouse du précédent, autrefois Mlle LEROUX, est née à Paris, le 20 mars 1804. Ayant été admise au Conservatoire de musique de cette ville, le 9 juillet 1814, elle entra d'abord dans une classe de solfége, où elle fit de rapides progrès, puis étudia le chant sous la direction de Plantade. Le 31 janvier 1821, elle débuta avec succès à l'Opéra, dans le rôle d'*Antigone, d'OEdipe à Colonne*. Le 23 mars de cette année, elle reçut un engagement à ce théâtre comme *double*; peu de temps après elle fut choisie pour remplacer Mme Branchu et Mlle Grassari en leur absence, et après la retraite de la première de ces actrices, elle eut le rang de premier sujet. En 1822 elle a épousé Dabadie, acteur de l'Opéra. Les brillans débuts de Mme Dabadie semblaient lui promettre un bel avenir; cependant sa voix a subi une altération sensible après un petit nombre d'années, et au moment où cette notice est écrite, celle qui en est l'objet vient d'être obligée de prendre sa retraite. Deux causes paraissent avoir agi sur cette altération prématurée de l'organe vocal de Mme Dabadie : la première se trouve dans le déplorable système de *chant crié* qui était en usage à l'Opéra de Paris et au Conservatoire, dans certaines classes, à l'époque où la cantatrice faisait ses études de musique; la seconde, dans l'imprudence qu'on a eue de la faire débuter avant qu'elle eût atteint sa dix-septième année, et conséquemment avant que sa voix eût reçu tout son développement.

DACIER (ANNE LEFÈVRE), fille du célèbre Tannegui Lefèvre, naquit à Saumur en 1651, épousa Dacier en 1683, et mourut à Paris le 17 août 1720, à l'âge de soixante-neuf ans, après avoir passé dans des souffrances continuelles les deux dernières années de sa vie. Il n'est point de l'objet de ce livre d'examiner ici les travaux de cette femme célèbre; je ne citerai que son édition de Térence (Paris, 1688, 3 vol. in-12, Amsterdam, 1691, Zittau, 1705, Rotterdam, 1717, etc.), dans laquelle on trouve une dissertation assez bonne *sur les flûtes des anciens*. Elle a été traduite en allemand par Frédéric-Chrétien Rackemann, et insérée par Marpurg dans ses Essais critiques et historiques sur la musique, t. 2, p. 224-232.

DACOSTA (ISAAC), dont le véritable nom est *Franco*, né à Bordeaux le 17 janvier 1778, a obtenu le premier prix de clarinette au Conservatoire de musique, en l'an VI de la république française (1798). Après avoir été pendant plusieurs années attaché comme clarinettiste aux petits théâtres de Paris, il entra à l'Opéra-Italien comme première clarinette, et occupa cette position jusqu'en 1820; il entra alors à l'Opéra où il est encore. On a de cet artiste : 1° Premier concerto pour la clarinette (en *si* bémol), Paris, Janet et Cotelle; 2° Deuxième concerto, *idem* (en *ut*), Paris, Hentz Jouve; 3° Troisième concerto (en *mi* bémol), Paris, Sieber; 4° Quatrième concerto, *idem;* 5° Cinq airs variés pour la clarinette sur des thèmes de Mozart, de Garat, etc., Paris, Dufaut et Dubois, Gaveaux, etc.; 6° Duos pour piano et clarinette, op. 5, Paris, Sieber. M. Dacosta a construit en 1832 une *clarinette basse* d'un système différent des instrumens de cette espèce qui sont en usage en allemagne, car il lui a conservé la forme de la clarinette ordinaire, dont il

a seulement courbé le bec. Meyerbeer a fait usage avec succès de cet instrument, dans le trio du cinquième acte des *Huguenots*.

DAGINCOURT (JACQUES-ANDRÉ), né à Rouen en 1684, fit ses études musicales dans la maîtrise de la cathédrale de cette ville, puis fut organiste de l'abbaye de Saint-Ouen. En 1718, il se rendit à Paris et y vécut d'abord en donnant des leçons de clavecin. Quelques années après il obtint la place d'organiste de Saint-Méry. Inférieur à Daquin, à Calvière et surtout à Couperin, il n'était cependant pas sans talent dans l'exécution. Sa douceur lui avait fait beaucoup d'amis qui exagéraient son mérite; cette bienveillance qui lui était acquise fit faire quelquefois des injustices à ses concurrens dans les épreuves d'orgue où il se présentait. C'est ainsi qu'il l'emporta un jour sur Calvière, bien supérieur à lui, quoique Couperin fût au nombre des juges. Ce fut peut-être aussi cette bienveillance qui lui fit obtenir en 1727 une des places d'organistes du roi. Vers 1745, Dagincourt renonça à toutes ses places, et se retira à Rouen, où il mourut environ dix ans après. En 1733, il avait publié à Paris un livre de pièces de clavecin, ouvrage faible d'invention, et qui prouve peu d'habileté dans l'art d'écrire.

DAGNEAUX (PIERRE), maître de musique de l'église paroissiale de Saint-Magloire à Pontorson, en Bretagne, dans le 17e siècle, a publié une messe à quatre voix de sa composition, intitulée : *Missa quatuor vocum ad imitationem moduli :* Vox exultationis, Paris, Robert Ballard, 1666.

DAHMEN (JEAN-ANDRÉ), habile violoncelliste et compositeur pour son instrument, naquit en Hollande vers le milieu du 18e siècle. Il vivait à Londres en 1694. On connaît de sa composition plusieurs œuvres de duos et de sonates pour le violoncelle, gravés à Londres, à Paris et à Offenbach, trois quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 3, Offenbach, 1798, et trois trios pour deux violons et basse, Paris, Érard.

DALAYRAC (NICOLAS), compositeur dramatique, naquit à Muret en Languedoc, le 13 juin 1753. Dès son enfance, un goût passionné pour la musique se manifesta en lui ; mais son père, subdélégué de la province, qui n'aimait point cet art, et qui destinait le jeune Dalayrac au barreau, ne consentit qu'avec peine à lui donner un maître de violon, qui lui fit bientôt négliger le Digeste et ses commentateurs. Le père s'en aperçut, supprima le maître, et notre musicien n'eut d'autre ressource que de monter tous les soirs sur le toit de la maison pour étudier sans être entendu. Les religieuses d'un couvent voisin trahirent son secret ; alors ses parens, vaincus par tant de persévérance, et craignant que cette manière d'étudier n'exposât les jours de leur fils, lui laissèrent la liberté de suivre son penchant. Désespérant d'en faire un jurisconsulte, on l'envoya à Paris en 1774, pour être placé dans les gardes du comte d'Artois. Arrivé dans cette ville, Dalayrac ne tarda point à se lier avec plusieurs artistes, particulièrement avec Langlé, élève de Caffaro, qui lui enseigna l'harmonie. Ses premiers essais furent des quatuors de violon qu'il publia sous le nom d'un compositeur italien. Poussé par un goût irrésistible vers la carrière du théâtre, il écrivit en 1781 la musique de deux opéras-comiques intitulé: *Le Petit souper* et *Le Chevalier à la mode*, qui furent représentés à la cour et qui obtinrent du succès. Enhardi par cet heureux essai, il se hasarda sur le théâtre de l'Opéra-Comique, et débuta, en 1782, par *l'Éclipse totale*, qui fut suivie du *Corsaire*, en 1783. Dès lors, il se livra entièrement à la scène française; et dans l'espace de vingt-six ans, ses travaux, presque tous couronnés par le succès, s'élevèrent au nombre de cinquante-six opéras. En voici la liste avec les dates : *L'Éclipse totale*, 1782; *Le Corsaire*, 1783; *Les Deux Tuteurs*, 1784; *La Dot*, *L'Amant Statue*, 1785; *Nina*,

1786; *Azemia*, *Renaud d'Ast*, 1787; *Sargines*, 1788; *Raoul de Créqui*, *Les deux Petits Savoyards*, *Fanchette*, 1789; *La Soirée orageuse*, *Vert-Vert*, 1790; *Philippe et Georgette*, *Camille ou Le Souterrain*, *Agnès et Olivier*, 1791; *Élise-Hortense*, *L'Actrice chez elle*, 1792; *Ambroise, ou Voilà ma Journée*, *Roméo et Juliette*, *Urgande et Merlin*, *La prise de Toulon*, 1793; *Adèle et Dorsan*, 1794; *Arnill*, *Marianne*, *La Pauvre Femme*, 1795; *La Famille Américaine*, 1796; *Gulnare*, *La Maison isolée*, 1797; *Primerose*, *Alexis ou l'Erreur d'un bon père*, *Le Château de Monténéro*, *Les Deux mots*, 1798; *Adolphe et Clara*, *Laure*, *La Leçon ou La Tasse de glace*, 1799; *Catinat*, *Le Rocher de Leucade*, *Maison à Vendre*, 1800; *La Boucle de Cheveux*, *La Tour de Neustadt*, 1801; *Picaros et Diego*, 1803; *Une Heure de Mariage*, *La Jeune Prude*, 1804; *Gulistan*, 1805; *Lina ou le Mystère*, 1807; *Koulouf ou les Chinois*, 1808; *Le Poète et le Musicien*, 1811. En 1804, il avait donné à l'Opéra un ouvrage intitulé : *Le Pavillon du Calife*, en un acte; depuis sa mort on a arrangé cette pièce pour le théâtre Feydeau, où elle a été représenté en 1822, sous le titre du *Pavillon des Fleurs*.

Dalayrac avait le mérite de bien sentir l'effet dramatique et d'arranger sa musique convenablement pour la scène. Son chant est gracieux et facile, surtout dans ses premiers ouvrages; malheureusement, ce ton naturel dégénère quelquefois en trivialité. Nul n'a fait autant que lui de jolies romances et de petits airs devenus populaires; genre de talent nécessaire pour réussir auprès des Français, plus chansonniers que musiciens. Son orchestre a le défaut de manquer souvent d'élégance; cependant il donnait quelquefois à ses accompagnemens une couleur assez heureuse : telles sont ceux de presque tout l'opéra de *Camille*, de celui de *Nina*, du chœur des matelots d'*Azémia* et de quelques autres. On peut lui reprocher d'avoir donné souvent à sa musique des proportions mesquines; mais ce défaut était la conséquence du choix de la plupart des pièces sur lesquelles il écrivait; pièces plus convenables pour faire des comédies ou des vaudevilles que des opéras. Que faire, en effet, sur des ouvrages tels que *Les Deux Tuteurs*, *Philippe et Georgette*, *Ambroise*, *Marianne*, *Catinat*, *La Boucle de Cheveux*, *Une Heure de Mariage*, *La Jeune Prude*, et tant d'autres? Dalayrac était lié avec quelques gens de lettres qui ne manquaient pas de lui dire, en lui remettant leur ouvrage : Voici ma pièce; elle pourrait se passer de musique; ayez donc soin de ne point en ralentir la marche. Partout ailleurs, un pareil langage eût révolté le musicien; mais en France, le public se connaissait en musique comme les poètes, et pourvu qu'il y eût des chansons, le succès n'était pas douteux. C'est à ces circonstances qu'il faut attribuer le peu d'estime qu'ont les étrangers pour le talent de ce compositeur, et l'espèce de dédain avec lequel ils ont repoussé ses productions. Ce dédain est cependant une injustice; car on trouve dans ses opéras un assez grand nombre de morceaux dignes d'éloge. Presque tout *Camille* est excellent; rien de plus dramatique que le trio de la cloche au premier acte, le duo de Camille et d'Alberti, et les deux premiers finales. La couleur de Nina est sentimentale et vraie; enfin on trouve dans *Azémia*, dans *Romeo et Juliette*, et dans quelques autres opéras des inspirations très heureuses.

Deux pièces de Dalayrac, *Nina* et *Camille*, ont été traduites en italien et mises en musique, la première par Paisiello, et la seconde par Paer; et comme on ne peut se défendre de comparer des choses faites dans des systèmes qui n'ont point d'analogie dans l'objet qu'on s'est proposé, les journalistes n'ont pas manqué d'immoler Paisiello à Dalayrac, et d'exalter l'œuvre du musicien français aux dépens de celle du grand maître ita-

lien. Sans doute la *Nina* française est excellente pour le pays où elle a été faite ; mais le chœur *Dormi o cara*, l'air de Nina au premier acte, l'admirable quatuor *Come! partir!* et le duo de Nina et de Lindoro, sont des choses d'un ordre si supérieur, que Dalayrac, entraîné par ses habitudes et peut-être par ses préjugés, n'eût pu même en concevoir le plan. Il est vrai que le public parisien a pensé long-temps comme ses journalistes; mais ce n'est pas la faute de Paisiello.

Le talent estimable de Dalayrac était rehaussé par la noblesse de son caractère. En 1790, au moment où la faillite du banquier Savalette de Lange venait de lui enlever le fruit de dix ans de travaux et d'économie, il annula le testament de son père qui l'instituait son héritier au préjudice d'un frère cadet. Il reçut en 1798, sans l'avoir sollicité, le diplôme de membre de l'académie de Stockholm, et quelques années après, fut fait chevalier de la légion d'honneur, lors de l'institution de cet ordre. Il venait de finir son opéra : *Le Poëte et le Musicien*, qu'il affectionnait, lorsqu'il mourut à Paris, le 27 novembre 1809, sans avoir pu mettre en scène ce dernier ouvrage. Il fut inhumé dans son jardin à Fontenay-sous-Bois. Son buste, exécuté par Cartellier, a été placé dans le foyer de l'Opéra-Comique, et sa vie écrite par R. C. G. P. (René-Charles Guilbert Pixérécourt), a été publiée à Paris, en 1810, un vol. in-12.

Après que l'assemblée nationale eut rendu les décrets qui réglaient les droits de la propriété des auteurs dramatiques, les directeurs de spectacles se réunirent pour élever des contestations contre les dispositions de ces décrets, et firent paraître une brochure à ce sujet. Peu de temps après la publication de cet écrit, Dalayrac fit imprimer une réfutation de ce qu'il contenait, sous ce titre : *Réponse de Dalayrac à MM. les directeurs de spectacles, réclamans contre deux décrets de l'assemblée nationale de* 1789, *lue au comité d'instruction publique, le* 26 *décembre* 1791, Paris, 1791, dix-sept pages in-8°.

DALBERG (JEAN-FRÉDÉRIC-HUGUES, BARON DE), frère du prince primat de la confédération du Rhin, est né vers 1752, Après avoir été successivement conseiller de l'électeur de Trèves, à Coblentz, et chanoine de Worms, il est mort à Auschaffenbourg, en 1812. C'était un pianiste habile et un compositeur de la bonne école. On connait de lui vingt-huit œuvres de musique pratique, consistant en quatuors pour piano, hautbois, cor et basson, trios pour piano, violon et violoncelle, duos pour deux pianos, plusieurs œuvres de sonates, dont quelques-unes à quatre mains, des variations, des polonaises, des canons, des chansons allemandes et françaises, et enfin une cantate intitulée : *Les Plaintes d'Ève* (extraite du Messie de Klopstok), publiée à Spire, en 1785. Le baron de Dalberg s'est aussi fait connaître comme écrivain sur la musique par les ouvrages suivans : 1° *Blike eines Tonkünstler in die Musik der Geister, an Philipp Haake* (Coup-d'œil d'un musicien sur la musique des esprits de Philippe Haake), Manheim, 1787, in-12 de vingt-un pages ; 2° *Von Erkennen und Erfinden* (Du savoir et de l'invention), Francfort, 1791, in-8°, ce petit ouvrage renferme des vues assez fines sur l'invention et le génie musical; 3° *Gita govinda, oder Gesænge eines indianischen Dichters, mit Erlaüterungen* (*Gita-govinda*, ou chants d'un poëte indien, avec des éclaircissemens); 4° *Untersuchungen uber den Ursprung der Harmonie* (Recherches sur l'origine de l'harmonie), in-8°, Erfurt, 1801. Cet ouvrage est un mémoire lu par l'auteur à l'académie d'Erfurt : il contient des aperçus curieux sur l'affinité des tons et leurs rapports consonnans et dissonans. La partie historique ne présente pas moins d'intérêt ; on y remarque des observations 1° Sur les instrumens des anciens et leur usage; 2° Sur l'échelle musicale d'*Olym-*

pus, citée par Plutarque, et son analogie avec celle des Chinois et une ancienne gamme écossaise; 3° Sur plusieurs échelles anciennes; 4° Sur la culture de la musique chez les Chinois, les Indiens et les Grecs; 5° Sur l'ancienne *lyre* à quatre cordes et sur celle d'*Orphée;* 6° Sur les premiers essais de la musique à plusieurs parties. 5° *Ueber die Musik der Indier* (Sur la musique des Indiens, traduit de l'anglais de William Jones, et accompagné de notes et d'additions, cent cinquante pages in-4°, Erfurt, 1802). L'original de ce mémoire, composé par W. Jones, président de la société de *Calcutta,* a été inséré dans le troisième volume des Transactions de cette société, publié à Londres, en 1792. Il renferme des renseignemens intéressans sur cette matière; malheureusement les bornes d'un mémoire académique n'avaient pas permis à son auteur de faire usage de tous les matériaux qu'il avait rassemblés; le baron de Dalberg, pour suppléer à ses omissions, s'est occupé pendant plusieurs années à recueillir des notices authentiques sur la musique des Indiens, des Persans, des Arabes et des Chinois. Sir *Richard Jonhson,* ami et collègue de W. Jones, lui communiqua les dessins des mythes musicaux des Indiens, qui n'avaient point encore été gravés à Londres. Pour ne rien laisser à désirer, le traducteur, qui était parvenu à se procurer une collection rare de chansons indiennes, publiée à Calcutta, en 1789, par *W. Hamilton Bird,* en enrichit son travail, en y ajoutant plusieurs airs arabes, persans et chinois, pour en faire la comparaison avec ceux des Hindous. Ce volume et le travail de Villoteau, dans la description de l'Égypte, sont ce qu'il y a de mieux sur la musique des peuples orientaux; 6° *Die Aeolsharfe, eine allegorischer Traum* (La harpe éolienne, songe allégorique), Erfurt, 1801, soixante-douze pages in-8°. On y trouve des détails sur le mécanisme de cet instrument. 7° *Ueber griechisches Instrumentalmusik und ihre Wirkung* (Sur la musique instrumentale des Grecs et ses effets), dans la Gazette musicale de Leipsick, 9e ann., pag. 17.

Le baron de Dalberg ne s'est point borné à des travaux sur la musique : il est auteur d'un ouvrage estimé sur les religions de l'Orient, auquel il a donné le cadre d'un roman, et qu'il a intitulé : *Histoire d'une famille Druse;* ce livre a été traduit en français sous le titre de *Mehaled et Zedli,* Paris, 1811, deux vol. in-12.

DALLANS (RALPH), constructeur d'orgues anglais, vivait à Londres, vers le milieu du 17e siècle. Il est mort à Greenwich, au mois de février 1672. Il a construit les orgues du nouveau Collége et de l'École de musique à Oxford.

DALL'ARMI (JEAN), mathématicien né dans le Tyrol, vers la fin du 18e siècle, et qui s'est fixé à Rome depuis plusieurs années, a publié dans cette ville : 1° *Ristretto di fatti acustici, letto nell' academia de' Lincei,* Rome, 1821, édition lithographique authographe; 2° *Estratto del Ristretto di fatti acustici, provenienti dall' autore,* ibid., 1821; 3° *Parte seconda del Ristretto di fatti acustici,* ibid., 1821. Ces recherches sur l'acoustique ont été insérées dans le *Giornale arcadico di Roma,* novembre, pag. 164; décembre, p. 321 (1821); janvier, p. 48; février, p. 221 (1822).

DALLERY (CHARLES), constructeur d'orgues, né à Amiens, vers 1710, exerça d'abord la profession de tonnelier dans sa ville natale : doué d'un esprit d'invention pour la mécanique, il entreprit de réformer celle des orgues, dont le bruit désagréable nuisait à l'effet de ces instrumens; réforme que personne avant lui n'avait tenté de faire. C'est à lui qu'on doit les belles orgues de Saint-Nicolas-aux-Bois, de l'abbaye de Clairmarais, en Flandre, et enfin le bel orgue de l'abbaye d'Anchin, orgue à cinq claviers, dont ceux du positif et du grand orgue ont cinq octaves, ceux de récit et d'écho, trois octaves, et celui de pédale deux octaves et demie.

Cet orgue est maintenant à l'église de Saint-Pierre, à Douai; malheureusement l'emplacement n'était pas assez grand pour le remonter dans ses proportions primitives, et l'on a été obligé de réduire à cinquante-deux le nombre de ses registres, qui était originairement de soixante-quatre. Mais, tel qu'il est, c'est encore un magnifique instrument. L'auteur de cette Biographie l'a joué pendant plusieurs années, et, par l'étude qu'il avait faite des qualités et des défauts de ses différens registres, était parvenu a en tirer des combinaisons de jeux d'un grand effet. On ignore l'époque de la mort de Dallery.

DALLERY (PIERRE), neveu du précédent, et son élève dans la facture des orgues, est né le 6 juin 1735, à Buire-le-Sec, près de Montreuil-sur-Mer. Jusqu'à l'âge de vingt-six ans, il travailla sous la direction de son oncle, et l'aida dans la construction des orgues dont il vient d'être parlé. Son premier ouvrage fut l'orgue des missionnaires de Saint-Lazare, faubourg Saint-Denis, dont toutes les parties pouvaient déjà servir de modèle sous le rapport de la mécanique. Clicquot, qui fut appelé comme arbitre pour la réception de cet orgue, donna les plus grands éloges à son auteur, le chargea de la reconstruction de l'orgue de la paroisse Saint-Laurent, et finit par s'associer à lui. C'est à la réunion de ces hommes habiles que la capitale dut les orgues magnifiques de Notre-Dame, de Saint-Nicolas-des-Champs, de Saint-Méry, de la Sainte-Chapelle, de la chapelle du roi, à Versailles, et d'une multitude d'autres qui n'existent plus. Leur association cessa avant que Clicquot eût entrepris la construction de l'orgue de Saint-Sulpice. On dit que cet habile artiste, mécontent de ce dernier ouvrage, s'écria que depuis sa séparation avec Pierre Dallery, il n'avait plus rien fait de bon. C'est de ce moment que date la réputation que ce dernier s'est acquise. Il refit à neuf l'orgue des Missionnaires de Saint-Lazare en lui donnant l'harmonie qui lui manquait. Il fit ensuite le joli orgue de la paroisse de Sainte-Suzanne de l'Ile de France, ceux de la Madeleine d'Arras, de la paroisse de Bagnolet, de Charonne, du chapitre de Saint-Étienne des Grès, etc., sans compter les petits orgues de chambre, dont l'invention est faussement attribuée par Dom Bédos à un nommé Lépine, qui n'en a jamais fait, mais qui a fabriqué des clavecins organisés.

DALLOGLIO (DOMINIQUE), violiniste et compositeur, naquit à Padoue au commencement du 18e siècle. En 1735, il se rendit à Pétersbourg avec son frère, et y resta pendant vingt-neuf ans au service de la cour. Il demanda sa démission en 1764, et se mit en route pour retourner dans sa patrie; mais il ne put atteindre le but de son voyage, car il fut frappé d'apoplexie près de Narva, où il mourut. On a gravé à Vienne douze solos pour le violon de sa composition. Il a laissé en manuscrit plusieurs symphonies, des concertos de violon, des solos pour le même instrument, et quelques solos pour l'alto, dont on a conservé des copies en Allemagne.

DALLOGLIO (JOSEPH), frère cadet du précédent, célèbre violoncelliste, naquit à Venise. En 1735, il entra au service de la cour de Russie avec son frère, et s'y fit admirer par la supériorité de son talent pendant vingt-neuf ans. En 1764, il quitta Saint-Pétersbourg, et se rendit à Varsovie, où le roi de Pologne lui conféra la charge de son agent, auprès de la république de Venise.

DALL'OLIO (JEAN-BAPTISTE), écrivain cité par Lichtenthal (Dizzion. e Bibliog. della musica) comme auteur des dissertations suivantes : 1° *Memoria sull' applicazione della matematica alla musica* (Mémoire sur l'application des mathématiques à la musique), inséré dans les *Memor. di Mathem. e di Fisica della soc, ital. delle scienze*, tom. 9, Modène, 1802, pag. 609-625; 2° *Memoria sul preteso ripristinamento del genere enarmonico*

de' Greci (Mémoire sur le prétendu renouvellement du genre enharmonique des Grecs), dans le même recueil, tom. 10, pag. 636, 939, 1803. Ce mémoire est une réfutation de la lettre écrite par le comte Giordani Riccati à son élève Jean-Baptiste Bortolani, laquelle est insérée dans la *Raccolta Ferrarese di opuscoli scientifici*, Venise, 1787, tom. 19, pag. 129. Bortolani, ne sachant comment expliquer un passage d'un air de Jomelli, avait demandé des éclaircissemens à son maître, qui lui répondit qu'il y avait retrouvé le genre enharmonique des Grecs. Il a été publié, dans le *Giornale dell' italiana letteratura* (Padoue, 1805, t. XI, p. 65-70), une lettre d'un anonyme sous le titre de *Lettere d'un philarmonico*, etc., dans laquelle on prouve que le passage de Jomelli a trompé egalement le comte Riccati et Dall'Olio; 3° *Memoria sopra la tastatura degli organi e de' cembali* (Mémoire sur les claviers des orgues et des clavecins), dans les *Mem. di Matem. e di Fisica*, etc., t. XIII, part. 1, p. 374-380, Modène, 1807.

DALLUM (ROBERT), constructeur d'orgues anglais qui a joui d'une grande réputation de son temps, naquit à Lancaster, en 1602, et mourut à Oxford, en 1665.

DALVIMARE (MARTIN-PIERRE), né en 1770, à Dreux (Eure-et-Loire), d'une famille distinguée, apprit dans sa jeunesse la musique comme art d'agrément, et fut obligé d'en faire une ressource pour son existence, après les troubles de la révolution de 1789. Il avait acquis un talent remarquable sur la harpe; dès qu'il fut arrivé à Paris, il y produisit une assez vive sensation. D'ailleurs, homme du monde, et possédant des connaissances variées, qu'il est rare de rencontrer dans un musicien, il était bien accueilli partout, et il eut bientôt des liaisons d'amitié avec les artistes et les gens de lettres les plus renommés de cette époque. On voit par l'acte de mariage du poète Legouvé (15 pluviôse an XI, février 1803, mairie du deuxième arrondissement de Paris), que Dalvimare fut un de ses témoins, et qu'il avait alors trente-deux ans révolus. Admis comme harpiste à l'Opéra dès l'an VIII (1800), il eut sa nomination définitive à cette place au mois de fructidor an IX. A l'époque de la formation de la musique particulière de l'empereur Napoléon, M. Dalvimare en fut aussi nommé le harpiste. Au mois de septembre 1807, il eut le titre de maître de harpe de l'impératrice Joséphine. Un heureux changement dans sa fortune ayant permis à cet artiste de renoncer à l'exercice de son talent pour vivre, il donna sa démission de toutes ses places le 12 mars 1812, et se retira à Dreux, où il vit encore. Par une faiblesse singulière, il n'aime pas qu'on lui parle de sa carrière d'artiste, qui n'a rien eu que d'honorable, et voudrait faire oublier jusqu'à ses succès. Son premier ouvrage fut une symphonie concertante pour harpe et cor, qu'il composa avec Frédéric Duvernoy, et qu'il publia en l'an VII (1798); cependant il n'a compté pour son premier œuvre qu'un recueil de romances avec accompagnement de piano ou de harpe qu'il a publié quelque temps après chez Pleyel. Ses autres productions sont: 1° Trois sonates pour harpe et violon, op. 2, Paris, S. Gaveaux; 2° Trois *idem*, op. 9, Paris, Érard; 3° Trois *idem*, op. 12, Paris, Pleyel; 4° Trois *idem*, op. 14, Paris, Érard; 5° Trois *idem*, op. 15, ibid.; 6° Grande sonate avec violon, op. 33, ibid.; 7° Premier duo pour deux harpes, Paris, Cousineau (Lemoine aîné); 8° Deuxième duo *Idem*, ibid.; 9° Premier duo pour harpe et piano, op. 22, Paris, Érard; 10° Deuxième duo pour harpe et piano, Paris, Dufaut et Dubois; 11° Troisième duo *idem*, op. 31, Paris, Érard; 12° Recueils d'airs connus variés pour la harpe, *Ibid.*; 13° Thème varié, op. 21, *Ibid.*; 14° Scène pour la harpe, op. 23, *Ibid.*; 15° Fantaisie sur le pas russe; op. 24, *Ibid.*; 16° Airs russes variés, op. 25, *Ibid.*; 16° Fantaisie et variations sur l'air de *Léonce*, Paris, Frey; 17° Air

tyrolien varié, Paris, Érard; 18° Airs des *Mystères d'Isis* en pots-pourris et variés, Paris, Pleyel; 19° *Fandango* varié, Paris, Érard; 20° Fantaisie sur l'air : *Mon Cœur soupire,* ibid.; 21° *Idem,* sur l'air : *Un Jeune Troubadour,* ibid.; 22° *Idem* sur un thème donné, *Ibid.;* 23° *Idem* et douze variations sur un air piémontais, *Ibid.;* 24° *Idem* et variations sur l'air : *Charmant Ruisseau,* Paris, Janet; 25° Plusieurs recueils de romances, œuvres 4, 13, 15, 20, Paris, Pleyel et Érard; 25° Beaucoup d'airs et d'ouvertures d'opéras arrangés pour la harpe; 26° Plusieurs morceaux pour harpe et cor, composés en société avec Frédéric Duvernoy. En 1809, M. Dalvimare a composé pour le théâtre Feydeau un opéra-comique en un acte intitulé : *Le Mariage par imprudence.* La musique de cet ouvrage était faible; la pièce ne réussit point, et l'on dit alors que la plus grande *imprudence* était celle des auteurs qui l'avaient fait jouer. La partition de cet opéra a été cependant gravée à Paris, chez Érard.

DAMANCE (LE PÈRE), religieux trinitaire de la rédemption des Captifs, organiste du couvent de son ordre, à Lisieux, vécut à la fin du 17e siècle. Il a laissé en manuscrit des pièces d'orgue.

DAMON, sophiste et musicien grec, naquit au bourg d'Oa, dans l'Attique. Il était élève d'Agatocle, et fut le maître de musique de Périclès et de Socrate. C'est à lui qu'on attribue l'invention du mode Hypolydien. Platon lui a donné beaucoup d'éloges; Galien (*De placit. Hippoc.*) prétend que ce musicien, voyant un jour des jeunes gens que les vapeurs du vin et un air de flûte joué dans le mode phrygien avaient rendus furieux, les ramena tout à coup à un état de tranquillité, en faisant jouer un air du mode dorien. Ce conte a été renouvelé plusieurs fois à propos de divers musiciens.

DAMON (WILLIAM), organiste de la chapelle royale, sous le règne d'Élisabeth, naquit vers 1540. Il est principalement connu par une collection de psaumes à quatre parties, qu'il avait composés pour l'usage d'un de ses amis; celui-ci, à l'insu de l'auteur, le livra au public sous le titre de *The psalmes of David in English metter, with notes of foure parts set unto them by Guglielmo Damon* (Les psaumes de David en vers anglais, notés à quatre parties), Londres, 1579. La nouveauté de l'ouvrage, ni la réputation de l'auteur ne purent le mettre en faveur. Ce défaut de succès le détermina à retirer les exemplaires et à les détruire avec tant de soin, qu'il serait presque impossible d'en trouver un aujourd'hui. Damon se mit ensuite à en retoucher l'harmonie, et en publia une seconde édition qu'il intitula : *The former book of the music of M. William Damon, late one of Her Majesty's musicians, conteyning all the tunes of David's psalms as they are ordinarely soung in the Church, most excellentyly by him composed into 4 parts ; in which sett the tenor singeth the church tune,* Londres, 1591. Le second livre parut dans la même année; il ne différait du premier que par la place qu'occupait la mélodie; elle avait passé du ténor dans le dessus. On ignore l'époque de la mort de Damon.

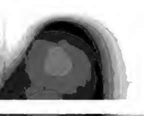
DAMOREAU (Mme LAURE-CINTHIE MONTALANT), a été d'abord connue sous le nom de *Mlle Cinti.* Elle est née à Paris, le 6 février 1801, et a été admise au Conservatoire de musique de cette ville, le 28 novembre 1808, dans une classe de solfège. Ses progrès furent rapides, et bientôt après elle put commencer l'étude du piano. Elle avait atteint l'âge de treize ans avant qu'on songeât à lui faire apprendre les élémens du chant. Je vois par les régistres du conservatoire qu'elle sortit de la classe de piano pour passer à l'étude de la vocalisation, en 1814. Les événemens politiques qui firent ensuite fermer cette école, livrèrent Mlle Montalant à elle-même pour continuer ses études. Sa voix acquérait chaque jour plus de pureté, plus

de moelleux. Excellente musicienne, et douée d'un précieux sentiment naturel du beau musical, elle sut se bien diriger, et mit à profit les leçons pratiques qu'elle recevait par l'audition des chanteurs habiles qui venaient à Paris, et particulièrement au théâtre Italien. Les commencemens de sa carrière de cantatrice n'eurent cependant pas beaucoup d'éclat. Elle donnait quelques concerts où il allait peu de monde, parce qu'elle n'était pas connue : et puis, elle ne venait pas des pays étrangers, et ce lui était un grand tort.

Le théâtre Italien, anéanti par la mauvaise administration de Mme Catalani, fut rouvert en 1819, et Mlle Cinti, alors âgée de dix-huit ans, y fut engagée pour les rôles de secondes femmes. Le premier rôle de quelque importance qu'elle chanta fut celui du page dans les *Noces de Figaro;* elle y mit beaucoup de grâce et de charme; mais le temps n'était pas venu pour elle de se faire remarquer des habitués de l'Opéra-Italien. Profitant de tout ce qu'elle entendait, elle se préparait en silence, par des études sérieuses, à l'avenir brillant dont elle avait le pressentiment. Ce ne fut que vers la fin de l'année 1821 qu'elle essaya ses forces dans les rôles de première femme; son talent avait déjà pris du développement; elle chanta bien, mais elle produisit peu d'effet : les dilettanti d'alors ne pouvaient se persuader qu'on pût bien chanter sans venir d'Italie, ou du moins sans y avoir été. Cependant, le talent de Mlle Cinti était réel et grandissait chaque jour. En 1822 elle fut engagée par Ebers pour chanter pendant une saison à l'Opéra-Italien de Londres, au prix de 500 livres (environ 12,500 fr.). Les Anglais, qui estiment par-dessus tout la puissance de la voix, ne comprirent pas bien le mérite du chant fin et délicat de la cantatrice française; toutefois celle-ci eut lieu d'être satisfaite de l'effet qu'elle avait produit dans cette saison. Elle revint à Paris plus sûre d'elle-même, et dès ce moment elle commença à prendre dans son pays un rang parmi les cantatrices distinguées. Ses appointemens, qui n'avaient été jusque là que de 8000 fr., furent portés à 12,000. L'arrivée de Rossini à Paris, en 1823, fut un événement heureux pour Mlle Cinti : trop bon connaisseur pour ne pas apprécier à sa valeur le mérite de cette jeune personne, il en dit son sentiment, et l'autorité de son jugement fit cesser les préventions qui avaient existé jusqu'à ce moment contre un des plus beaux talens qu'on eût entendus à Paris.

En 1825 l'administration de l'Opéra ayant conçu le projet de changer son répertoire et de faire représenter des ouvrages de Rossini, comprit qu'elle devait avant tout engager des acteurs capables de chanter ces compositions. Le théâtre Italien était alors régi par la même administration; cette circonstance favorisa l'engagement de Mlle Cinti pour l'Opéra Français; elle débuta le 24 février 1826 à ce théâtre, dans *Fernand Cortez*, et son triomphe fut complet. Jamais on n'avait entendu chanter avec une telle perfection dans le vieux sanctuaire des cris dramatiques. C'est de ce moment que date la renommée de Mme Damoreau. Avec le succès, le sentiment de ses forces lui revint; ce succès ne l'éblouit pas, mais il lui fit prendre confiance en elle-même, et lui fit redoubler d'efforts. Les rôles de première femme écrits pour elle dans le *Siége de Corinthe* et dans *Moïse*, achevèrent de mettre dans tout son éclat le beau talent qu'elle devait à la nature et surtout à l'art.

Des difficultés s'étant élevées entre l'administration et Mlle Cinti dans l'été de 1827, la cantatrice y mit fin en quittant brusquement l'Opéra pour se rendre à Bruxelles. Elle y excita la plus vive admiration dans les représentations qu'elle y donna. Toutefois, cette ville n'offrait pas de ressources suffisantes pour un talent tel que le sien, et sa place ne pouvait être remplie à l'Opéra de Paris. Des concessions lui furent faites par l'administration de ce spectacle, et son retour



fut décidé. Avant de quitter Bruxelles, Mlle Cinti épousa Damoreau, acteur du théâtre de cette ville, qui avait autrefois débuté sans succès à l'Opéra, puis au théâtre Feydeau, et qui joue maintenant en province. Cette union n'a point été heureuse. De retour à Paris, Mme Damoreau y reprit avec éclat possession de son emploi à l'Opéra, et le talent qu'elle déploya dans *La Muette de Portici*, *Le Comte Ory*, *Robert-le-Diable* et *Le Serment*, acheva de mettre le sceau à sa réputation. Une dernière épreuve était nécessaire pour que le public fût persuadé de la beauté de ce talent; il fallait qu'il fût mis en parallèle avec les deux cantatrices les plus renommées de l'époque, c'est-à-dire, Mlle Sontag et Mme Malibran. L'occasion se présenta en 1829 où ces trois beaux talens se trouvèrent réunis à l'Opéra, dans le premier acte du *Matrimonio Segreto*. Jamais réunion semblable n'avait eu lieu; jamais perfection comparable n'avait ému une assemblée. Mme Damoreau ne resta point au-dessous de ses célèbres rivales : peut-être même y eut-il plus de fini dans sa vocalisation. Son beau talent s'est encore perfectionné depuis ce temps, et je ne crains pas de dire qu'il est aujourd'hui le plus parfait qui existe et qui peut-être a jamais existé parmi les cantatrices.

Des plans d'économie mal entendus ont empêché de renouveler l'engagement de Mme Damoreau à l'Opéra en 1835. Des propositions avantageuses lui ont été faites alors pour l'Opéra-Comique; elles ont été acceptées, et l'admirable cantatrice a débuté à ce théâtre avec un succès immense vers la fin de l'année. L'administration de l'Opéra comprend maintenant qu'elle a fait une faute en laissant s'éloigner de son théâtre une femme qu'elle ne saurait remplacer par aucune autre; mais elle ne pourra réparer cet échec qu'après la fin de l'engagement de l'Opéra-Comique. Mme Damoreau a publié un *Album de romances*, (Paris, Troupenas) qui contient des morceaux pleins de charme, et quelques autres petites pièces détachées.

DANA (JOSEPH), compositeur né à Naples et élève de Fenaroli, a écrit pour le théâtre Saint-Charles, en 1791, la musique de deux ballets qui ont pour titre : *La Finta Pazza per Amore*, et *La Festa campestra*.

DANBY (JEAN), musicien anglais qui vivait à Londres en 1790, a joui d'une grande réputation en Angleterre comme compositeur de *glees*. Il avait établi une école de chant qui était fort estimée, et pour laquelle il a écrit un ouvrage élémentaire intitulé *La Guida alla musica vocale*, publié à Londres en 1787. Il a fait imprimer aussi plusieurs recueils de *glees*.

DANDRÉ-BARDON (MICHEL-FRANÇOIS), né en 1700 à Aix en Provence, fut destiné par sa famille à la magistrature, et envoyé à Paris, pour y faire son droit; mais son goût prononcé pour les arts lui fit abandonner l'étude de la jurisprudence, et il devint poète, peintre et musicien. Malheureusement il fut médiocre dans chaque genre. Élève de Pierre Vanloo et de Detroy pour la peinture, il eut tous les défauts de leur école; ses compositions, presque toutes instrumentales, ne lui ont pas survécu, et le seul de ses ouvrages dont on se souvient aujourd'hui est un poëme relatif aux querelles occasionnées par la lettre de Jean-Jacques Rousseau sur la musique française; il a pour titre : *L'Impartialité de la musique*, Paris, 1754, in-12. Dandré-Bardon est mort à Marseille, le 14 avril 1785.

DANDRIEU (JEAN-FRANÇOIS), organiste de Saint-Méry et de Saint-Barthélemy, qui a joui de quelque réputation en France, naquit à Paris en 1684, et mourut dans la même ville le 16 janvier 1740. Il a donné trois livres de pièces de clavecin, un livre de pièces d'orgue, une suite de noëls, et des sonates à trois parties, pour deux dessus de violon et basse, livre 1er et 2me, Paris, 1705, in-fol. En

1719 il publia la première édition d'un ouvrage intitulé *Traité de l'accompagnement du clavecin*. La deuxième édition a paru en 1727, et la troisième en 1777, in-4°, oblong. C'est un recueil de basses chiffrées et sans chiffres. Le catalogue de Boyvin, de 1729, indique aussi, sous le nom de *Dandrieu*, une suite de pièces pour les violons, intitulée *Les caractères de la guerre*.

DANIEL (JEAN), luthiste, vivait en Allemagne au commencement du 17e siècle. Il a fait imprimer une collection de pièces pour son instrument, sous ce titre : *Thesaurus Gratiarum, dass est Schatzkæstlein, darinnen allerhand Stücklein, Præambulen, Toccaden, Fugen*, etc. *zur Lauten-Tabulatur gebracht, auss verschiedenen Autoribus zusammengelesen*, Hanau, 1625, in-fol. La deuxième partie de cet ouvrage a été publiée dans la même année.

DANKERS (GHISLAIN), savant contrapuntiste du 16e siècle, naquit à Tholen en Zélande, et fut chantre de la chapelle pontificale à Rome, sous les papes Paul III, Marcel II, Paul IV et Pie IV. Il a publié en 1559, à Venise, chez Gardane, *Il primo e secondo libro de madrigali a 4, 5 e 6 voci*. On trouve aussi des motets de ce musicien dans la collection de Salblinger, Augsbourg, 1554. Dankers fut choisi en 1551 avec Bartholomé Escobedo (*Voyez* ce nom) par Nicolas Vicentino et Vincenzo Lusitano, pour juger la discussion qui s'était élevée entre eux sur la connaissance des modes diatonique, chromatique et énarmonique, et prononça en faveur de Lusitano. Il ne faut pas confondre Ghislain Dankers avec *Jean Ghiselain*, dont il y a un livre de messes publié par Petrucci de Fossombrone en 1513.

DANNELEY (JEAN-FELTHAM), professeur de musique à Londres, est né en 1786, à Oakingham, dans le Berkshire. Son père était chantre du chœur à Windsor et lui enseigna la musique. A l'âge de quinze ans il fut placé sous la direction de Knywett pour apprendre à jouer du piano, et Samuel Webbe lui donna des leçons d'harmonie. Lorsqu'il eut atteint sa dix-septième année, Danneley interrompit ses études musicales pour aller demeurer avec un oncle fort riche qui lui avait promis de lui laisser sa fortune; mais ayant long-temps tardé à réaliser ses promesses, cet oncle mourut sans avoir fait de testament, et Danneley, retombé dans une situation pénible, fut obligé de reprendre sa première profession. Il se remit avec courage au travail, reçut des leçons de piano de Woelfl, et eut aussi pendant quelque temps C. Neate pour professeur. Après avoir demeuré avec sa mère à Odiham, dans le Hampshire, il fut appelé à Ipswich comme professeur de musique, y demeura quelque temps, puis fut nommé organiste de l'église Sainte-Marie-de-la-Tour, dans cette ville. En 1816, il alla à Paris, prit des leçons de Reicha pour la composition, et de Pradher pour le piano, puis alla s'établir à Londres où il s'est fixé. Danneley a publié quelques légères compositions pour le chant et le piano, mais ses ouvrages les plus importans sont ceux dont les titres suivent : 1° *An Encyclopedia or Dictionary of music; in which not only every technical word is explained, the formation of every species of composition distinctly shewn, thier harmonies, periods, cadences, and accentuation, but the various poetic feet employed in music*, etc. (Encyclopédie ou Dictionnaire de musique, dans lequel non seulement chaque mot technique est expliqué, la formation de toute espèce de composition exposée, etc.), London, 1825, un vol. in-8°, avec planches. Malgré le titre fort étendu de cet ouvrage et tout ce qu'il annonce, l'Encyclopédie musicale de Danneley n'est traitée que d'une manière fort abrégée; 2° *A musical Grammar, comprehending the principles and rules of the Science* (Grammaire musicale contenant les principes et les règles de cette science), London, 1826, in-8°. Ce

livre ne contient que les premiers élémens de la musique.

DANNER (CHRÉTIEN-FRÉDÉRIC), violiniste, né à Manheim en 1745, reçut de son père les premières leçons de musique, et fit de si grands progrès sur le violon, qu'il devint bientôt un des artistes les plus habiles sur cet instrument. En 1761, l'électeur palatin l'admit dans son orchestre, et lorsque cet orchestre passa à Munich en 1778, il l'y suivit. En 1783, il quitta ce service pour la place de directeur des concerts du duc des Deux-Ponts. Il occupait le même emploi en 1812 à la cour du grand-duc de Bade à Carlsruhe. Il fut le maître du célèbre violiniste Frédéric Eck. On a de Danner un concertino (en *fa*) pour le violon avec orchestre, Paris, Sieber.

DANNER (GEORGES), père du précédent était musicien de la cour de Manheim, et jouait de tous les instrumens. Il mourut auprès de son fils à Carlsruhe en 1807.

DANNERET (ÉLISABETH), née à Saint-Germain, vers 1670, débuta comme chanteuse à la Comédie-Italienne, le 24 août 1694, dans le divertissement du *Départ des Comédiens*. Elle devint ensuite la femme d'Évariste Gherardi. Les journaux du temps nous apprennent qu'elle était également remarquable pour la beauté de sa voix et par la sûreté de sa méthode. D'Origny assure, dans ses *Annales du théâtre Italien* (tom. I, pag. 26), qu'elle entra à l'Opéra après la mort de son mari; mais ce fait est au moins douteux, car on ne trouve point son nom sur les catalogues des acteurs de l'Opéra.

DANOVILLE (. . .), écuyer, fut élève de Sainte-Colombe pour la basse de viole, et enseigna à jouer de cet instrument à Paris, sous le règne de Louis XIV. On lui doit un livre qui a pour titre : *L'art de toucher le dessus et basse de violle, contenant tout ce qu'il y a de nécessaire, d'utile et de curieux dans cette science; avec des principes, des règles et observations si intelligibles, qu'on peut acquérir la perfection de cette belle science en peu de temps, et mesme sans le secours d'aucun maistre*, Paris, Christophe Ballard, 1687, in-8° de 47 pages.

DANYEL (JEAN), bachelier en musique, était chantre de l'église du Christ à Oxford, au commencement du 17e siècle. Il a publié une suite de chansons anglaises sous ce titre : *Songs for the lute, viol and voices*, Londres, 1606, in-fol.

DANZI (FRANÇOIS), compositeur, naquit à Manheim le 15 mai 1763. Son père, musicien de la cour et premier violoncelliste de la chapelle de l'électeur palatin, alors la meilleure de l'Europe, lui donna les premières leçons, et lui enseigna les principes de la musique, du piano et du chant. A l'égard de l'art d'écrire, le jeune Danzi n'eut qu'une éducation pratique; il n'apprit cet art que par quelques notions d'harmonie qu'il puisa dans les livres, et par la lecture des partitions des grands maîtres. Cependant il a reçu quelques leçons de l'abbé Vogler. A l'âge de douze ans il avait déjà écrit plusieurs morceaux pour le violoncelle, et ses progrès sur cet instrument furent si rapides, qu'à peine sorti de l'enfance, il fut admis dans la chapelle comme membre de l'orchestre. En 1778, cette chapelle ayant été transportée à Munich, Danzi se rendit aussi dans cette ville, et l'année suivante il écrivit son premier ouvrage pour le théâtre de la Cour. Vers 1790, il épousa Marguerite Marchand, fille du directeur du théâtre de Munich. En 1791, Danzi demanda et obtint un congé illimité pour voyager avec sa nouvelle épouse, cantatrice distinguée dont le talent s'était développé par les leçons de son mari. Ils séjournèrent long-temps à Leipsick et à Prague. Danzi dirigea dans ces deux villes l'orchestre de la troupe italienne de Guardatoni, et sa femme chanta avec succès les rôles de *Suzanne* dans les *Noces de Figaro*, de *Caroline*, dans le *Matrimonio Segreto*, et de *Nina*, dans l'opéra de ce nom. Pendant les années 1794 et 1795, ces artistes

parcoururent l'Italie et s'y firent remarquer pour leurs talens, particulièrement à Venise et à Florence. Le dérangement de la santé de Mme Danzi obligea son époux à revenir à Munich; il y arriva en 1797, et dans la même année il obtint le titre de vice-maître de la chapelle électorale. Mme Danzi succomba à une maladie de poitrine en 1799, à l'âge de 32 ans. Danzi fut frappé si douloureusement de cette perte, qu'il ne put remplir ses fonctions à la cour pendant plusieurs années; lorsqu'il lui fallut ensuite diriger des opéras où sa femme avait chanté, il éprouva des émotions si pénibles, qu'il prit enfin la résolution de s'éloigner de Munich. En 1807, il se rendit à Stuttgard, où il fut nommé maître de chapelle du roi de Würtemberg; mais les changemens politiques qui survinrent en cette partie de l'Allemagne l'année suivante, l'obligèrent à aller chercher fortune ailleurs. Il alla à Carlsruhe, et la cour de Bade lui accorda le même titre qu'il avait à Stuttgard et un traitement suffisant pour assurer son existence. Depuis lors il n'a plus quitté Carlsruhe. Il est mort en cette ville le 13 avril 1826. Les compositions religieuses et instrumentales de Danzi lui ont fait en Allemagne la réputation d'un savant musicien; mais dans ses opéras il a souvent sacrifié les convenances dramatiques à des effets d'instrumentation ou à des combinaisons harmoniques dépourvues du charme de la mélodie, ce qui est d'autant plus étonnant qu'il connaissait bien l'art du chant, et qu'il l'enseignait à merveille. Parmi ses ouvrages, on remarque : I. Opéras : 1° *Cléopâtre*, mélodrame, à Manheim, 1779; 2° *Azakia*, opérette, à Munich, 1780; 3° *Das Triumph der True* (Le triomphe de la vérité); 4° *Der Sylphe*, opéra, à Munich; 5° *Die Mitternacht Stunde* (Minuit), *Ibid.*; 6° *Der Kuss* (Le Baiser), *Ibid.*, 1799; 7° *Der Quasimann*, opérette, *Ibid.*; 8° *Elbondokani*, opérette; 9° *Iphigénie en Aulide*, grand opéra, à Munich, 1807; 10° *Das Freudenfest* (Le Festin), cantate à quatre voix et orchestre, gravée en partition; 11° *Preis Gattes*, cantate publiée en partition à Leipsick, 1804. II. Musique d'église : 11° Messe à quatre voix et orgue, n° 1 (en *si* bémol), Offenbach, André; 13° Messe à quatre voix et orchestre, n° 2 (en *ré*), *Ibid.*; 14° *Messe facile* à quatre voix et orgue, Paris, Porro; 15° Le 128e psaume à quatre voix et orchestre, œuvre 65, Leipsick, Probst; 16° *Te Deum*, à quatre voix et orchestre, en manuscrit; 17° *Magnificat* en *ut* à quatre voix et orchestre, en manuscrit. III. Musique instrumentale; 18° Symphonie, à grand orchestre, œuvre 19 (en *ré* mineur), Leipsick, Breitkopf et Haertel; 19° *Idem*, op. 20 (en *ut*), *Ibid.*; 20° *Grande Symphonie*, n° 3 (en *si*), Offenbach, André; 21° *Idem*, n° 4 (en *ré*), *Ibid.*; 22° Symphonie concertante pour flûte et clarinette, op. 41, *Ibid.*; 23° *Idem*, pour clarinette et basson, Bonn, Simrock; 24° *Idem*, n° 2, Leipsick, Breitkopf et Haertel; 25° Trois quintetti pour flûte, hautbois, clarinette, cor et basson, op. 56, Berlin, Schlesinger; 26° Pot-pourri pour violon et orchestre, op. 61, Offenbach, André; 27° Trois quintetti pour violon, etc., op. 66, *Ibid.*; 28° Quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 5, 6 et 16, Munich, Falter; op. 7, Mayence, Schott; op. 29, Leipsick, Breitkopf et Haertel; op. 44, Leipsick, Peters; op. 55, Offenbach, André (en tout dix-neuf quatuors); 29° Concertos pour le violoncelle; nos 1 et 2, Zurich, Huz; 30° Concertino, *Idem*, op. 45, Leipsick, Peters; 31° Sonates pour violoncelle, liv. 1 et 2, Zurich, Huz; 32° Concertos pour la flûte; op. 30, 31, 42, 43, Leipsick, Breitkopf et Haertel; 33° Trios pour flûte, alto et violoncelle, op. 71, Offenbach, André; 34° Sextuor pour hautbois, deux altos, deux cors, violoncelle et contrebasse, op. 10, Mayence, Schott; 35° Trois quatuors pour basson, op. 40, Offenbach, André; 36° Concerto pour le piano, op. 4, Mayence, Schott, 37° Quintetto pour piano,

flûte, hautbois, cor et basson, op. 53 et 54, Offenbach, André; 38° Quatuor pour piano, op. 40, Leipsick, Breitkopf et Haertel; 39° Sonate pour deux pianos et violoncelle, op. 42, Offenbach, André; 40° Sonates pour piano et cor, op. 28 et 44, Leipsick, Breitkopf et Haertel, 41° Sonates pour piano et flûte, op. 34, Munich, Falter; 42° Sonate pour piano et cor de bassette, op. 62, Offenbach, André; 43° Sonates pour piano à quatre mains, op. 2, 9 et 11, Munich, Falter, Leipsick, Breitkopf et Haertel, Mayence, Schott; 44° Sonates pour piano seul, op. 33, Munich, Falter; 45° Quelques petites pièces pour divers instrumens. IV. Musique de chambre; 46° Airs italiens détachés avec orchestre, Munich, Falter; 47° Chansons allemandes pour deux dessus et basse, avec accompagnement de piano, op. 16, Leipsick, Breitkopf et Haertel; 48° *Idem*, op. 17, *Ib.;* 49° Chansons guerrières à quatre voix d'homme, op. 58, Offenbach, André; 50° Chants grecs à quatre voix d'homme, avec piano, op. 72, Leipsick, Breitkopf et Haertel; 51° Six chansons allemandes pour deux dessus, ténor et basse, avec piano, op. 74, *Ibid.;* 52° Environ vingt-cinq recueils de chansons allemandes, de canzonettes italiennes, et de romances françaises pour voix seule avec accompagnement de piano, publiés à Munich, Offenbach et Leipsick.

DANZY (Françoise). *Voyez* Mme LEBRUN.

DAPPEREN (D. VAN), professeur de chant au séminaire des instituteurs primaires, à Harlem, est auteur d'un manuel des élémens de la musique et du chant, à l'usage des professeurs d'écoles primaires, qu'il a publié sous ce titre : *Aanvankelijk onderwijs in de musijk en het zingen; of Handboekje voor onderwijzers, om kinderen deze wetenschappen reeds eenigzins vroegtijdig te leeren beoefenen,* première partie, Amsterdam, Jean Van der Hey, 1818, in-8°. Deuxième partie, *Ibid.,* 1820, in-8°. Cet ouvrage est fort bien imprimé avec les caractères de musique de Enschedé, de Harlem. On a aussi de M. Dapperen des Exercices de chant à l'usage des petites écoles, sous ce titre : *Zang-oefeningen voor de Lagere Scholen,* etc. Harlem, 1819, deux suites.

DAQUIN (Louis-Claude), organiste du roi, naquit à Paris, au mois de juillet 1694. Il n'avait que six ans lorsqu'il joua du clavecin devant Louis XIV, qui lui donna des applaudissemens et qui le récompensa. Le grand Dauphin, qui était présent, frappa sur l'épaule du jeune artiste et lui dit : *Mon petit ami, vous serez un jour un de nos plus célèbres organistes.* Bernier, qui était alors un des musiciens les plus savans de France, ayant donné quelques leçons de composition au jeune Daquin, celui-ci écrivit à l'âge de huit ans un *Beatus vir* à grand chœur et orchestre. Quand on l'exécuta, Bernier mit l'auteur sur une table pour qu'il battît la mesure et fût mieux vu des spectateurs. Il n'avait que douze ans lorsqu'il obtint l'orgue des chanoines réguliers de Saint-Antoine, et l'on courait déjà pour l'entendre. En 1727, l'orgue de Saint-Paul vint à vaquer. Le concours fut annoncé et Rameau s'y présenta pour disputer la place à Daquin. On dit que Rameau ayant joué une fugue préparée, Daquin s'en aperçut et ne laissa pas d'en improviser une qui balançait les suffrages. Il remonta à l'orgue, et arrachant le rideau qui le cachait à l'auditoire, il lui cria, *c'est moi qui vais toucher.* Le plus vif enthousiasme était dans ses yeux : il se surpassa, disent les biographes, et eut la gloire de l'emporter sur son rival.

Daquin vécut soixante-dix-huit ans et excita pendant près de soixante-dix l'admiration de ceux qui l'entendirent. Dix-huit jours avant de mourir, il joua sur l'orgue de Saint-Paul à la fête de l'ascension et charma ses auditeurs. Pendant sa dernière maladie, qui ne dura que huit jours, il pensait encore à la fête de Saint-Paul qui

approchait, et disait : *Je veux m'y faire porter et mourir à mon orgue.* Il cessa de vivre le 15 juin 1772, et fut inhumé à Saint-Paul : un très grand nombre d'artistes et d'amateurs assista à ses obsèques. Les chanoines réguliers de Saint-Antoine, dont il avait joué l'orgue pendant soixante-six ans, firent aussi chanter un service pour lui et accordèrent une gratification à son fils. Les ouvrages de Daquin, qui ont été gravés, sont : 1° Un livre de pièces de clavecin, en 1735 ; 2° Un livre de noëls; 3° Une cantate intitulée *La Rose.* Il a laissé en manuscrit un *Te Deum*, plusieurs motets, un *Miserere* en trio, des leçons des ténèbres, plusieurs cantates, entre autres celle de *Circé,* de J.-B. Rousseau, et des pièces d'orgue.

Cette notice est tirée de l'Essai sur la musique de La Borde : elle a été fournie par le fils de Daquin, et cette circonstance seule explique les éloges exagérés qu'elle contient. Que Daquin ait eu une exécution brillante, une connaissance étendue des effets de l'orgue, on doit le croire puisqu'il obtint l'estime de ses contemporains; mais j'ai examiné ses pièces d'orgue, ses noëls, ses pièces de clavecin, et je puis affirmer que tout cela est misérable : on n'y trouve que des idées communes et une ignorance complète de l'art d'écrire. Or, qu'est-ce qu'un organiste qui n'a qu'un jeu brillant? Que pouvait être cette fugue improvisée qui balança les suffrages avec celle de Rameau? et qui pourra croire cette historiette où l'on nous dit que Handel, après avoir entendu Daquin, éprouva tant d'étonnement et d'admiration que, malgré les instances les plus vives, il ne voulut pas jouer devant lui? Handel et Daquin! Quel rapprochement! Ce fait seul doit suffire pour faire apprécier la valeur des louanges qu'on a prodiguées à l'organiste français.

DAQUIN (PIERRE-LOUIS), fils du précédent et bachelier en médecine, était né à Paris, où il est mort en 1797. Quoiqu'il eût cultivé les lettres avec passion, il avait peu de talent, et n'a laissé que des ouvrages médiocres. Parmi ces écrits, celui qui est intitulé : *Lettres sur les hommes célèbres dans les sciences, la littérature et les arts, sous le règne de Louis XV* (Paris, 1752, 2 vol. in-12), contient huit chapitres relatifs à la musique. Ils ont pour titre : 1° *Sur la musique et ses effets ;* 2° *Sur l'Opéra;* 3° *Sur M. Rameau ;* 4° *Sur la cantate, la musique d'église et les maîtres les plus renommés ;* 5° *Sur l'orgue, le clavecin et les premiers organistes du temps ;* 6° *Sur le violon, la basse de viole et les autres instrumens ;* 7° *Sur le chant et sur la danse ;* 8° *Sur quelques faits omis, et sur quelques musiciens dont on a oublié de parler.* On trouve dans tout cela quelques faits curieux, mais qui sont écrits d'un style prolixe et ennuyeux. On a dit de ce pauvre littérateur :

« On souffla pour le père, on siffle pour le fils. »

L'ouvrage dont on vient de parler a été reproduit en 1754, in-8°, sous le titre de *Siècle littéraire de Louis XV.*

DAQUONEUS (JEAN), compositeur italien, cité par Walther, d'après Draudius, vivait vers le milieu du 16° siècle. On connaît de lui : 1° *Madrigali a sei e sette voci,* Venise, 1567 ; 2° *Madrigalia quatuor vocum,* Anvers, 1594, in-4°. Il y a lieu de croire que ce nom est mal écrit.

DARCIS (FRANÇOIS-JOSEPH), né à Paris, vers 1756, fut élève de Grétry pour la composition, et donna à la Comédie-Italienne *La Fausse Peur,* opéra-comique en un acte, et *Le Bal masqué.* Les essais précoces de ce jeune homme semblaient promettre un compositeur distingué; mais la fougue de ses passions ne lui permit pas de se livrer à des études sérieuses, et causa sa perte. Doué d'une figure charmante, brave, entreprenant, il aimait les femmes et était homme à bonnes fortunes. Ses désordres devinrent tels, que la police conseilla à son père de le faire voyager. On le

fit partir pour la Russie; mais à peine y fut-il arrivé qu'il se battit avec un officier russe, qui le tua.

DARD (. . . .), bassoniste ordinaire de la chapelle du roi et de l'Académie royale de musique, a fait graver à Paris, en 1767, six solos pour le basson ou le violoncelle, œuvre 1er, et six autres, œuvre 2e. Il a publié aussi : *Nouveaux principes de musique, pour l'apprendre parfaitement*, Paris, 1766, in-4°.

DARDESPIN (MELCHIOR), musicien et valet de chambre de l'électeur de Bavière, naquit vers le milieu du 17e siècle. Il a composé la musique des ballets du grand opéra *Servio Tullio*, de Steffani, et celle du ballet donné pour le mariage de l'électeur Maximilien-Emmanuel, en 1615, à Munich. On ignore l'époque de sa mort.

DARONDEAU (BENONI), né à Munich, vers 1740, vint s'établir à Paris en 1782, et s'y fit maître de chant. En 1786 il publia son premier *Recueil de petits airs à couplets avec accompagnement de harpe*, op. 1; quatre autres recueils semblables parurent l'année suivante. Il a composé aussi la musique *Du Soldat par amour*, qui a été représenté au théâtre de l'Opéra-Comique, en 1789.

DARONDEAU (HENRI), fils du précédent, naquit à Strasbourg, le 28 février 1779. Admis au Conservatoire de musique, comme élève, il y apprit à jouer du piano de Ladurner, et eut pour maître d'harmonie M. Berton. Il a publié pour le piano : 1° *Fantaisie pour le piano*, op. 1; 2° *La Fête de Saint-Cloud, pot-pourri;* 3° *L'Homme du destin, fantaisie;* 4° *La Jeune victime, pot-pourri;* 5° *Air de Wacher, varié;* 6° *Air favori de Jean de Paris, varié;* 7° Plusieurs fantaisies et variations sur des airs de *La Neige, Roger de Sicile*, la barcarole de Venise, la ronde de *Saint-Malo*, la *Journée aux Aventures*, etc.; 8° Sonates pour le piano, op. 2, Paris, Omont; et quelques recueils de romances. Darondeau a écrit la musique du ballet d'*Acis et Galatée*, qui a été représenté à l'Opéra, au mois de mai 1806. Il a donné au théâtre de la Porte Saint-Martin : 1° *Les deux Créoles*, ballet; 2° *Jenny ou Le Mariage secret*, ballet en deux actes; 3° *Rosine et Lorenzo, ou Les Gondoliers Vénitiens*, idem; 4° *Les Sauvages de la Floride*, idem; 5° *La Chatte merveilleuse*, idem; 6° *Pizarre*, idem. Ce musicien fut long-temps attaché comme compositeur, ou plutôt comme arrangeur, au théâtre des Variétés.

DASSER ou DASSERUS (LOUIS), maître de chapelle du duc de Wurtemberg, vivait dans la seconde moitié du 16e siècle. Il a fait imprimer, en 1578, une Passion à quatre voix, grand in-fol. Jacques Paix a donné quelques-uns de ses motets arrangés pour l'orgue dans son *Orgeltabulaturbuch*. On trouve en manuscrit, dans la bibliothèque de Munich, les ouvrages suivans de sa composition : 1° *Motettæ*, cod. 13; 2° *Missæ, 4 et 5 voc.*, cod. 18, in-fol.; 3° *Motettæ 4 e 6 voc.*, cod. 22; 4° *Officia, Introitus*, etc., cod. 29; 5° *Officia*, etc., cod. 41; 6° *Officia*, etc., cod. 44; 7° *Missæ*, cod. 45.

DASYPODIUS (CONRAD), né à Strasbourg en 1532, étudia les mathématiques sous la direction de Herlin, et succéda à son maître dans la place de professeur au collége de sa ville natale. Son nom allemand était *Rauchfuss*, qui signifie *pied velu;* son père le changea en celui de *Dasypodius*, d'un mot grec qui a la même signification. Il mourut à Strasbourg, le 26 avril 1600. C'était un savant homme, mais d'un esprit pédantesque et minutieux. L'horloge de la cathédrale de Strasbourg, qui a long-temps passé pour la plus belle de l'Europe, a été faite sur ses dessins, en 1580. Il en a donné la description dans son *Heron mathematicus*, Strasbourg, 1580, in-4°. Blumhof a publié en allemand un *Essai sur la vie et les ouvrages de Conrad Dasypodius*, avec une préface de Kaestner, in-8°, Gottingue, 1798. Parmi ses ouvrages, on remarque : 1° *Euclidis Propositiones Elementorum XV optico-*

rum, catropticorum, harmonicorum et apparentium, Strasbourg, 1571, in-8°. Cet ouvrage est extrait de son analyse géométrique des livres d'Euclide, publiée à Strasbourg; travail fastidieux, où le commentaire est loin d'éclaircir le texte; 2° Un appendix à ses Institutions de mathématiques, sous ce titre : *Voluminis primi Erotematum appendix arithmeticæ et musicæ mechanicæ*, Strasbourg, 1596, in-8°; *Lexikon Mathematicum græcè et latinè conscriptum*, Strasbourg, 1573, in-8°. Ce dictionnaire n'est pas disposé par ordre alphabétique, mais par ordre de matières. Dasypodius y traite (p. 30-54) de la théorie mathématique de la musique.

DATHI (AUGUSTIN), de Sienne, était secrétaire de cette ville, vers 1460. Gesner le cite dans sa Bibliothèque universelle, comme auteur d'un traité *De Musica disciplina*. On ignore si cet ouvrage est imprimé ou s'il est resté en manuscrit.

DATTARI (GHINOLFO), né à Bologne, vivait à Venise vers le milieu du 16e siècle. Il a publié : *Le Villanelle a tre, quattro e cinque voci*, Venise, 1568, in-8°.

DAUBE (JEAN-FRÉDÉRIC), né en 1730, à Hesse-Cassel, fut d'abord musicien de la musique particulière du duc de Wurtemberg, puis conseiller et premier secrétaire de l'académie des sciences fondée à Augsbourg par l'empereur François Ier, et enfin se retira à Vienne, où il passa les dernières années de sa vie. Il mourut en cette ville, le 19 septembre 1797. Daube s'est fait connaître comme compositeur par des *Sonates pour le luth, dans le goût moderne*, op. 1, publiées à Nuremberg, in-fol. Mais c'est surtout par ses écrits sur la musique qu'il a fixé sur lui l'attention des artistes et des amateurs. Le premier a pour titre : *Generalbass in drei Accorden, gegründet in den Regeln der alt-und neuen Auctoren*, etc. (L'Harmonie en trois accords, d'après les règles des auteurs anciens et modernes, avec une instruction sur la manière de passer d'un ton dans chacun des vingt-trois autres tons, par le moyen de deux accords intermédiaires), Leipsick, 1756, in-4°. Marpurg a attaqué le système de Daube avec vivacité, sous le pseudonyme du docteur Gemmel, dans le deuxième volume de ses Essais historiques et critiques sur la musique (*Hist. Krit. Beitr*, p. 325). Le second ouvrage de Daube est intitulé : *Der musikalische Dilettant; eine Abhandlung der Composition, welche nicht allein die neuesten Setzarten der zwodrey-und mehrstimmigen Sachen; sondern auch die meisten künstlichen Gattungen der alten Kanons; der einfachen und Doppelfugen, deutlich vorträgt, und durch ausgesuchte Beyspiele erklart* (L'amateur de musique; dissertation sur la composition, etc.), Vienne, 1773, in-4° de trois cent trente-trois pages; 3° *Anleitung Zum Selbstunterricht in der musikalischen Komposition, sowohl für die Instrumental als Vocalmusik; Erster Theil* (Méthode pour apprendre soi-même la composition de la musique instrumentale et vocale, première partie), Vienne, 1798, 51 pages in-4°; 4° Deuxième partie du même ouvrage, Vienne, 1798, 68 pages in-4°. La première partie de ce livre est relative à la composition de la mélodie; la seconde, à l'harmonie. Malgré les critiques sévères de Marpurg, les ouvrages de Daube renferment de fort bonnes choses; il y a des vues et de la méthode dans son traité de l'harmonie en trois accords.

DAUDENMERKL (FRANÇOIS-MICHEL), habile organiste, né en 1746, à Waltershoff, bourg du Haut-Palatinat, fut élevé par Wopperer, son oncle, pasteur à Floss, et apprit de lui les premiers élémens de la langue latine. L'organiste Rueder, dans une visite qu'il fit au pasteur de Floss, eut occasion de remarquer dans le jeune Daubenmerkl un génie porté à la musique; il lui donna des leçons de clavecin, et, au bout de deux ans, il eut la satisfaction de voir son élève assez avancé pour obtenir la place d'organiste des Jésuites, à l'église de

Saint-Georges, à Anberg. Vers le même temps il obtint une place gratuite au séminaire de la même ville; il y fit de grands progrès dans l'étude de la langue et de la littérature grecques. Il travaillait aussi avec ardeur à perfectionner ses talens en musique et il devint enfin l'un des plus grands organistes de l'Allemagne dans le style de Reinken et de J.-S. Bach; style qui se perd de jour en jour, et dont il ne restera bientôt plus de traces. Se sentant né pour l'état ecclésiastique, Daubenmerkl étudia la théologie et se fit ordonner prêtre. On lui conseillait de parcourir l'Allemagne ou de se fixer dans quelque cour; mais il préféra le repos et l'obscurité. Ainsi ses talens comme compositeur et son jeu admirable sur l'orgue furent ensevelis dans une petite ville d'Allemagne. Nommé organiste de l'église de Saint-Martin, à Anberg, il y obtint ensuite un bénéfice et employa une partie de son temps à former des élèves à qui il donnait ses leçons gratuitement. Doué d'un caractère doux et bienveillant, il mena dans le repos une vie philosophique et irréprochable. Il vivait encore en 1812. Aucune de ses compositions n'a été publiée.

DAUBENROCH (GEORGES), maître d'école à Nuremberg, au commencement du 17e siècle, a fait imprimer dans cette ville, en 1613, un *Epitome Musices*, in-8°.

DAUPRAT (. . . .), célèbre professeur de cor et compositeur pour cet instrument, est né à Paris le 24 mai 1781, et non en 1792, comme il est dit dans l'*Universal Lexikon der Tonkunst* publié par M. Schilling. Possesseur d'une jolie voix, il fut placé comme enfant de chœur à la maîtrise de Notre-Dame et n'en sortit que lorsque les églises furent fermées, pendant les troubles révolutionnaires. Il était encore enfant lorsqu'il se prit d'un goût passionné pour le cor, et ce fut cet instrument qu'il choisit lorsqu'on le fit entrer dans les classes du Conservatoire de musique, qui venait d'être fondé sous le titre d'*Institut national de musique*. Son professeur fut M. Kenn, un des meilleurs cors basse de cette époque (Voyez *Kenn*). Après six mois de leçons, il fit partie du corps de musique que M. Sarrette, directeur du Conservatoire, fournit au *camp des élèves de Mars*, à la plaine des Sablons, près de Paris. Plus tard, il entra dans la musique du camp de 20,000 hommes qui fut formé au *Trou d'enfer*, près de Marly. En 1799 il entra dans la musique de la garde des consuls, et il fit la campagne de 1800 en Italie. De retour à Paris, il obtint son congé et fut placé dans l'orchestre du théâtre Montansier. A la même époque il rentra aussi au Conservatoire, et Catel lui donna des leçons d'harmonie; puis il fut admis dans la classe de composition dirigée par Gossec et y fit un cours complet. En 1806, on offrit à M. Dauprat un engagement avantageux pour le grand théâtre de Bordeaux; il l'accepta, demeura dans cette ville jusqu'en 1808, et ne revint à Paris que lorsqu'il fut appelé par l'administration de l'Opéra pour remplacer M. Kenn, qui demandait sa retraite. Quelque temps après, Frédéric Duvernoy s'étant aussi retiré, M. Dauprat fut désigné pour lui succéder comme *cor-solo*. Après vingt-trois ans de service il a cessé ses fonctions à ce théâtre, parce que la nouvelle administration lui fit, en 1831, des propositions qu'il ne crut pas devoir accepter. Nommé, en 1811, membre honoraire de la chapelle de l'empereur Napoléon, il a succédé à M. Domnich à la chapelle du roi Louis XVIII, en 1816. Dans la même année, il a été nommé professeur de cor au Conservatoire de Paris. En 1833, le maître de chapelle, M. Paër, a désigné M. Dauprat pour la partie de cor basse de la nouvelle musique du roi.

Un beau son, une manière élégante et pure de phraser, telles étaient les qualités qui brillaient dans le talent de M. Dauprat quand il se fit entendre dans sa jeunesse, aux concerts de la rue de Grenelle et à ceux de l'Odéon. Tout annonçait en lui un virtuose destiné à la plus brillante réputa-

tion; mais une timidité excessive l'empêcha de profiter des succès de ses débuts; et quoiqu'il n'ait connu dans sa carrière que les applaudissemens mérités du public, les occasions où il se faisait entendre sont devenues chaque jour plus rares, et il a fini par prendre la résolution de ne plus jouer dans les concerts. Cette défiance de lui-même fut d'autant plus fâcheuse que M. Dauprat n'exécutait que de la musique de fort bon goût qu'il composait pour lui, et qui est écrite avec plus de soin qu'on n'en trouve habituellement dans les solos d'instrumens à vent. Mécontent du résultat de ses études en composition, il s'était décidé à les recommencer en 1811 sous la direction de M. Reicha, et c'est aux conseils de ce maître habile qu'il attribue ce qu'il a appris dans l'art d'écrire : il a travaillé avec lui pendant trois années. La liste de ses compositions imprimées et manuscrites renferme les ouvrages dont les titres suivent : I. Oeuvres publiés : 1° Premier concerto pour cor alto ou cor basse, avec une double partie principale et orchestre; op. 1, Paris, Zetter; 2° Sonate pour piano et cor, op. 2, *Ibid.*; 3° Trois grands trios pour cors en *mi*, op. 4, *Ibid*; 4° *Tableau musical où scènes en duo*, pour piano et cor, op. 5, *Ibid.*; 5° Trois quintetti pour cor, deux violons, alto et basse, op. 6, *Ibid.*; 6° Duo pour cor et piano, op. 7, *Ibid.*; 7° Quatuors pour cors en différens tons, op. 8, *Ibid.*; 8° Deuxième concerto pour cor basse, en *fa*, op. 9, *Ibid.*; 9° Sextuors pour cors en différens tons, op. 10, *Ibid.*; 10° Trois solos pour cor alto et cor basse, avec une double partie, et accompagnement de piano ou d'orchestre, op. 11, *Ibid.*; 11° Deux solos et un duo pour cor basse en *ré* et cor alto en *sol*, avec accompagnement de piano ou d'orchestre, op. 12, *Ibid.*; 12° Six grands duos pour cors en *mi* bémol, op. 13, *Ibid.*; 13° Vingt duos pour cors avec mélange de tons, op. 14, *Ibid.*; 14° Trios pour deux cors altos en *sol* et *fa*, et un cor basse en *ut*, avec accompagnement de piano ou d'orchestre, op. 15, *Ibid.*; 15° Trois solos pour cor alto en *mi*, et dans trois gammes différentes, op. 16, *Ibid.*; 16° *Idem*, dans trois autres gammes, op. 17, *Ibid.*; 17° Troisième concerto, pour cor alto et cor basse en *mi*, op. 18, *Ibid.*; 18° Quatrième concerto en *fa*, op. 19, *Ibid.*; 19° Trois solos propres aux deux genres, op. 20, *Ibid.*; 20° Cinquième concerto pour cor basse en *mi*, op. 21, *Ibid.*; 21° Air écossais (de la *Dame Blanche*) varié pour cor et harpe, op. 22, *Ibid.*; 22° Premier thême varié suivi d'un *rondo-bolero*, avec accompagnement de piano ou d'orchestre, op. 23, *Ibid.*; 23° Deuxième thême varié, terminé en rondeau, op. 24, *Ibid.*; 24° Trois mélodies, lettres A, B, C, pour cor, propre aux deux genres. La partition des trios, quatuors et sextuors pour cors en différens tons, composés par M. Dauprat, a été publiée en un volume in-8° de 157 pages, avec un avertissement de neuf pages concernant le mélange des tons dans l'usage de ces instrumens; 25° *Méthode pour cor alto et cor basse* (premier et deuxième cors), divisée en trois parties, Paris, Zetter. Dans cet ouvrage, le meilleur qui ait été publié sur l'art de jouer du cor, M. Dauprat a adopté les dénominations de *cor alto* et de *cor basse*, parce qu'elles donnent une idée exacte du diapason de chacune de ces parties qu'on désignait autrefois sous les noms de *premier* et *second cor*. La première partie est élémentaire; la deuxième renferme plus de trois cents exercices pour chacun des trois genres, des dissertations sur les différens caractères de musique qui conviennent au cor, ainsi que des conseils sur la respiration, le phrasé, etc.; la troisième partie, spécialement destinée aux jeunes compositeurs, leur enseigne les ressources de l'instrument, et la manière de l'employer dans le *solo* et dans l'orchestre; 26° Extrait d'un traité inédit du cor à deux pistons, Paris, 1829. II. Oeuvres inédits; 27° Symphonies à grand orches-

tre; 28° *Nous allons le voir,* opéra de circonstance composé à Bordeaux pour le passage de l'empereur Napoléon dans cette ville; 29° Ouverture, airs de danse et de pantomime placés dans le ballet de *Cythère assiégée,* joué à Bordeaux en 1808; 30° *O Salutaris* pour voix de ténor, avec harpe et cor obligé, deux violons, alto, violoncelle et contrebasse d'accompagnement; 31° plusieurs scènes, duos, trios, romances; 32° Essai sur le quatrième livre des *partimenti* de Fenaroli; 33° Cours d'harmonie et d'accompagnement de la basse chiffrée et non chiffrée, et de la mélodie sur la basse; 34° Théorie analytique de la musique destinée aux élèves des colléges.

M. Dauprat a formé un grand nombre d'élèves dont la plupart sont devenus des artistes de beaucoup de mérite. Parmi eux on remarque M. Rousselot, qui possède une sûreté d'attaque et une puissance d'exécution fort rares; M. Gallay, devenu célèbre par sa belle et égale qualité de son, et son style élégant et pur; et MM. Norbert, Méric (époux de la cantatrice Méric-Lalande), Banneux, Bernard, Jacqmin, Meifred, Urbain, Paquis et Nagel, ainsi que quelques amateurs distingués.

DAUSCHER (ANDRÉ), amateur de musique à Kempten, est né à Issny. On a de lui un petit traité de musique et de flûte sous ce titre : *Kleines Handbuch der Musiklehre und vorzüglich der Querflote*, etc., Ulm, 1801, in-8° gr. de cent quarante-huit pages.

DAUSSOIGNE (JOSEPH), directeur du Conservatoire royal de Liége, né à Givet (Ardennes), le 24 juin 1790, fut admis comme élève au Conservatoire de musique de Paris au mois de frimaire an VII, eut pour maître de piano M. Adam, et après avoir fait un cours d'harmonie sous la direction de Catel, reçut des leçons de composition de Méhul, son oncle. Dix années d'études sérieuses et suivies avaient fait de M. Daussoigne un musicien instruit dans toutes les parties de son art, et avaient développé les dispositions qu'il avait reçues de la nature; en 1807 il concourut à l'Institut de France, et obtint le second grand prix de composition : le sujet du concours était la scène d'*Ariane à Naxos*. Deux ans après, le premier grand prix lui fut décerné, et à ce titre il obtint du gouvernement une pension pour aller terminer ses études en Italie. Arrivé à Rome, et n'y trouvant plus de vestiges des anciennes écoles, il se demanda, comme tous les pensionnaires musiciens qu'on y avait envoyés, ce qu'il y pouvait faire. Comme ceux qui s'y étaient trouvés dans la même situation, il éprouvait le désir impatient de produire, et ce désir n'était pas la moindre cause de l'ennui qu'il ressentait. Enfin, agité par le souvenir de sa patrie et par l'espoir de s'y faire un nom distingué, il confia ses chagrins au célèbre artiste dant il était le neveu, et qui n'était pas moins pour lui un ami qu'un parent; celui-ci le tira de peine en lui envoyant le poème d'un opéra en trois actes intitulé *Robert Guiscard;* ce poème, ouvrage de M. Saulnier, était reçu à l'Opéra depuis sept ans. M. Daussoigne en écrivit rapidement la partition, et revint à Paris, tout ému de l'espoir d'un succès; mais alors commença pour lui une suite de déceptions qui n'a que trop souvent été celle des jeunes compositeurs en France; carrière où l'on voit se dissiper une à une toutes les illusions d'une première ferveur, et qui n'est pour la plupart qu'un affreux cauchemar. Qui le croirait? Il s'agissait d'un lauréat de l'Institut, d'un jeune artiste dont le début avait eu de l'éclat, d'un homme que la renommée de Méhul semblait devoir protéger, d'un opéra reçu à l'Académie royale de musique depuis longtemps, et dont le droit de représentation ne pouvait être contesté; le réglement du théâtre prescrivait d'entendre préalablement la musique; eh bien! rien de tout cela ne servit! M. Daussoigne ne put jamais obtenir cette audition de son ouvrage qu'on ne pouvait lui refuser! personne ne contestait ses droits; mais on lui opposait cette force

d'inertie contre laquelle les plus fermes volontés sont venues échouer dans nos théâtres, et le résultat de toutes ses démarches fut qu'on n'eut pas même la fantaisie de savoir si son ouvrage était bon ou mauvais, et que l'auteur seul a connu sa production.

La mauvaise fortune semblait s'être attachée à M. Daussoigne dans ses travaux. En 1817, il écrivit la musique du *Faux Inquisiteur*, opéra-comique en trois actes, de M. Viennet; une nouvelle lecture du poème ne lui fut pas favorable, et l'œuvre du musicien fut perdue. L'année d'après, nouveau désappointement. Marsolier avait laissé en mourant un petit opéra-comique en un acte intitulé *Le Testament*. Poète accoutumé aux succès, et connu par des pièces charmantes, Marsolier, paraissait offrir des garanties à M. Daussoigne, qui fut choisi pour écrire la musique de l'œuvre posthume; mais après qu'il eut terminé sa partition, les comédiens du théâtre Feydeau s'avisèrent que la pièce était ennuyeuse, et ne voulurent pas la jouer. Il y avait dans cette succession de mésaventures de quoi décourager la persévérance la plus opiniâtre, et le cœur commençait à défaillir à l'artiste, quand M. Viennet vint le ranimer en lui confiant un second ouvrage en trois actes dont le titre était *Les Amans corsaires*. Celui-là est lu au comité de l'Opéra-Comique, reçu par acclamations, et l'enthousiasme va jusqu'à promettre à M. Daussoigne ce qu'on appelle au théâtre *un tour de faveur*. Mais, par une fatalité inexplicable, M. le duc d'Aumont, premier gentilhomme de la chambre, chargé de la haute administration de l'Opéra-Comique, imagine d'ordonner une nouvelle lecture de toutes les pièces reçues, au moment où l'on allait mettre à l'étude *Les Amans corsaires*. Le comité de lecture était accusé d'indulgence pour les pièces qu'il avait reçues; il crut devoir se montrer sévère dans la nouvelle épreuve; vingt ouvrages furent rejetés, et de ce nombre fut le livret des *Amans corsaires*, reçu naguère aux applaudissemens de l'assemblée.

Enfin l'espèce de proscription qui semblait poursuivre M. Daussoigne cessa; il écrivit une *Aspasie* en un acte pour le théâtre de l'Opéra, et cet ouvrage fut représenté au mois de juillet 1820. On y remarque un style large et noble; mais le sujet était froid; la manière de chanter des acteurs de ce temps, mise en parallèle avec celle des chanteurs italiens qui exécutaient le *Barbier de Séville* de Rossini et les compositions de Mozart et de Paër, avait peu de charme pour le public; l'ouvrage n'eut pas de succès. Peu de temps après, l'administration de l'Opéra imagina de faire mettre en récitatif le dialogue de *Stratonice*, opéra de Méhul, et M. Daussoigne fut chargé de ce travail, où il mérita les applaudissemens des artistes, par l'analogie de son style avec celui de l'illustre auteur de l'ouvrage. Méhul avait laissé imparfait un opéra en trois actes intitulé *Valentine de Milan*; le poète qui avait fourni le livret de cet ouvrage ne crut pas pouvoir le faire mieux terminer que par l'artiste qui venait de faire preuve de tant de sagacité dans l'arrangement de *Stratonice* : un tiers environ de la partition restait à faire, M. Daussoigne l'écrivit, et dans ce travail il ne resta point au-dessous du compositeur dont il terminait l'ouvrage. *Valentine*, jouée au théâtre Feydeau, le 28 novembre 1822, obtint un beau succès. Le 12 juillet 1824, M. Daussoigne fit jouer à l'Opéra *Les Deux Salem*, en un acte. Cette pièce ne fut point heureuse; le poème avait peu d'intérêt; les efforts du musicien ne purent la soutenir. Toutefois, le mérite qui se faisait remarquer dans la partition décida M. Bouilly, auteur de l'opéra-comique intitulé *Les Deux Nuits*, à confier son ouvrage à M. Daussoigne; mais des intrigues de coulisses lui firent ôter cette pièce dont Boieldieu a depuis lors écrit la musique. Dès ce moment, M. Daussoigne prit la résolution de renoncer à la carrière du théâtre, qui n'avait eu pour lui que

des déceptions. Ses dégoûts lui inspiraient le désir de s'éloigner de Paris, nonobstant la position honorable qu'il avait au Conservatoire de musique de cette ville, comme professeur d'harmonie. Des propositions lui étaient faites pour la direction du Conservatoire de Liége; il les accepta, et au mois de janvier 1827, sa nomination à cette place fut signée par le ministre de l'intérieur, M. Van Gobelschroy. C'est ainsi que M. Daussoigne s'éloigna de Paris et du Conservatoire où, depuis 1803, il avait rempli des places de répétiteur, de professeur adjoint, et enfin de professeur en titre pour le solfége, le piano et l'harmonie. C'est lui qui fit établir dans cette école la classe d'harmonie et d'accompagnement pratique pour les femmes, et c'est à lui qu'on doit la manifestation de la singulière aptitude de jeunes filles pour cette science; aptitude telle qu'on les vit presque toujours depuis lors l'emporter sur les hommes dans les concours.

Arrivé à Liége, M. Daussoigne s'est immédiatement occupé de l'amélioration de toutes les branches de l'enseignement, et s'est réservé l'harmonie et la composition. Peu d'encouragemens lui ont été donnés; néanmoins son zèle et sa persévérance ont triomphé des obstacles, et lui ont fait produire déjà de beaux résultats dans l'école dont la direction lui est confiée. Comme compositeur, il a eu peu d'occasions de mettre en œuvre ses talens dans sa position actuelle : cependant, en 1828, il a écrit une belle cantate à grand orchestre pour la fête qui fut donnée à Liége, à la réception du cœur de Grétry, et depuis lors il a composé une symphonie avec chœurs, dont le sujet est *une journée de la révolution*. Cet ouvrage, après avoir été entendu au Conservatoire de Liége, a été exécuté au mois de septembre 1834 à Bruxelles, dans le grand concert donné à l'église des Augustins, avec un orchestre et des chœurs d'environ 500 exécutans, et y a fait beaucoup d'effet. C'est une belle et large composition.

DAUTRIVE (JACQUES-FRANÇOIS). *Voy.* AUTRIVE.

DAUVERGNE (ANTOINE), surintendant de la musique du roi et directeur de l'Opéra, né à Clermont, le 4 octobre 1713, est mort à Lyon, le 12 février 1797, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans. Son père, premier violon du concert de Clermont, lui enseigna la musique, et l'envoya à Paris, en 1739, pour y achever ses études. Il ne tarda pas à s'y faire connaître. En 1741, il entra, comme violiniste, dans la musique du roi, et l'année suivante à l'Opéra. Il avait près de quarante ans lorsqu'il essaya de se livrer à la composition dramatique. Son premier ouvrage fut la musique du ballet des *Amours de Tempé*, qu'on représenta à l'Opéra, en 1752; mais c'est surtout par la musique de l'opéra-comique intitulé *Les Troqueurs* qu'il se fit remarquer dans l'année suivante. Jusque-là, ce genre de pièces qu'on appelle en France *Opéras-comiques*, n'avait été que des comédies entremêlées de couplets, tels que nos vaudevilles; mais *Les Troqueurs*, écrits à l'imitation des intermèdes italiens, à l'exception du dialogue parlé qui tenait la place du récitatif, ouvrirent une carrière nouvelle aux compositeurs français, et, bien que la musique n'en fût pas forte, valurent à Dauvergne un succès brillant. En 1755, il acheta la charge de *compositeur du roi*, et la survivance de celle de *maître de la musique de la chambre*; ce qui l'obligea de quitter sa place de violiniste à l'Opéra. Mondonville ayant abandonné l'entreprise du Concert spirituel en 1762, Dauvergne s'en chargea. En 1751, on lui confia les fonctions de maître de musique battant la mesure, à l'Opéra, et il en garda le titre jusqu'en 1755, puis il devint une première fois directeur de l'Opéra, se retira en 1776, eut alors le titre de compositeur de ce spectacle, rentra dans la direction en 1777, y resta jusqu'en 1778, fut de nouveau directeur depuis le 26 mai 1780 jusqu'en 1782, et

une troisième fois rentra dans cette administration, en 1785, jusqu'au 18 avril 1790. Il eut le titre de surintendant de la musique du roi, et fut fait chevalier de Saint-Michel, le 9 mai 1786. Au commencement de la révolution il quitta Paris et se retira à Lyon, où il mourut le 12 février 1797. Ses principaux ouvrages dramatiques sont : 1° *Les Amours de Tempé*, en 1752 ; 2° *Les Troqueurs*, en 1753, à l'Opéra-Comique ; 3° *La Coquette trompée*, à la cour, en 1753 ; 4° *Énée et Lavinie*, à l'Opéra, en 1758 ; 5° *Les Fêtes d'Euterpe ;* 6° *Canente*, en 1760 ; 7° *Hercule mourant*, en 1761 ; 8° *Pyrrhus et Polixène*, en 1764 ; 9° *La Vénitienne*, en 1768 ; 10° *Persée*, à la cour, en 1770, en société avec Rebel, Francœur et de Bury ; 11° *Le Prix de la Valeur*, en 1776 ; 12° *Callirhoé*, en 1773 ; 13° *Linus*, en société avec Trial et Berton, 14° *La Tour enchantée ;* 15° *Orphée*. Ces trois derniers ouvrages n'ont pas été représentés. Dauvergne a aussi composé la musique de quinze motets qui ont été exécutés au Concert spirituel, un livre de trios pour deux violons et basse, publié en 1740, un livre de sonates pour le violon, et deux livres de symphonies à quatre parties, qui ont paru en 1750.

DAUVILLIERS (JACQUES-MARIN), né à Chartres, le 2 septembre 1754, a fait ses études musicales sous un maître de chapelle de la cathédrale de cette ville nommé Delalande. Au sortir de cette école, il devint maître de chapelle de Saint-Aignan, à Orléans, et ensuite à la cathédrale de Tours. Lors de la suppression des maîtrises, à la révolution, il vint à Paris, et voyagea ensuite en Italie et dans d'autres pays. Il a composé plusieurs œuvres, telles que des pots-pourris, des romances, et un solfège, qui a été gravé à Paris, chez Leduc.

DAVAUX (JEAN-BAPTISTE), violiniste amateur et compositeur, né dans le Dauphiné, vers 1740, reçut la vie de parens honnêtes dont la fortune était des plus médiocres, et dont la famille nombreuse était composée de quatorze enfans. Son père ne négligea rien cependant pour lui donner une éducation brillante et solide, et le jeune homme répondit avec beaucoup de zèle aux soins qui lui furent prodigués. Il fit particulièrement des progrès rapides dans la musique, et vint à Paris à l'âge de vingt-trois ans pour y continuer ses études, y cultiver ses talens avec plus d'avantages, et tâcher d'y obtenir un emploi. Quelques succès obtenus dans le monde le déterminèrent à se livrer à la composition avec assiduité ; il publia des quatuors, des trios, des concertos, des symphonies concertantes, qui, par des mélodies naturelles, quelquefois même un peu triviales, et surtout par une facilité d'exécution convenable à l'inexpérience des musiciens français de son temps, eurent une vogue qui s'évanouit à l'apparition des admirables concertos de Viotti et des quatuors de Pleyel. Ce qui contribua surtout à faire la réputation de ses quatuors, c'est qu'on les entendit long-temps exécuter, avec une perfection relative fort remarquable par *Jarnovick, Guerin, Guénin* et *Duport*. Les réunions de ces artistes distingués avaient lieu chez Davaux chaque semaine ; les amateurs, attirés autant par ses nobles manières que par le désir d'entendre de la musique agréable, recherchaient avec empressement les occasions de s'introduire chez lui.

Lorsqu'après la révolution le général, depuis maréchal de Beurnonville, fut appelé au ministère de la guerre, Davaux fut placé dans ses bureaux. Il y remplissait encore avec distinction le poste qu'on lui avait confié, lorsque le comte de Lacépède, son ami, le nomma chef de division à la Chancellerie de la légion-d'honneur. Cette division ayant été supprimée en 1815, lors de la nouvelle organisation de l'ordre, le maréchal duc de Tarente demanda et obtint pour Davaux une pension de retraite dont il a joui jusqu'à sa mort, arrivée à Paris le 22 février 1822.

On a de Davaux : 1° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, œuvre 1; 2° Quatre concertos, pour violon, œuv. 2; 3° Symphonies concertantes pour deux violons, œuvres 3 et 4; 4° Deux duos pour violon et violoncelle, œuvre 5; 5° Six quatuors, op. 6; 7° Deux symphonies concertantes pour violon, op. 7; 8° Trois symphonies à grand orchestre, op. 8; 9° Six quatuors, op. 9; 10° Six *idem,* composés d'airs variés, op. 10; 11° Deux symphonies, op. 11; 12° Deux *idem,* concertantes pour deux violons et flûte, op. 12; 13° Deux *idem* pour deux violons, op. 13; 14° Trois quatuors, op. 14; 15° Six trios pour deux violons et alto, op. 15; 16° Symphonie concertante pour deux violons, op. 16; 17° Trois quatuors, op. 17; 18° Concerto de violon, op. 18.

Davaux a fait insérer dans le Journal encyclopédique (juin 1784, p. 534) une *Lettre sur un instrument ou pendule nouveau qui a pour but de déterminer avec la plus grande exactitude les différens degrés de vitesse depuis le prestissimo jusqu'au largo, avec les nuances imperceptibles d'un degré à l'autre.* Davaux est aussi l'auteur de la musique d'un opéra-comique en deux actes, intitulé *Théodore,* qui fut représenté à la Comédie-Italienne, en 1785.

DAVENANT (SIR WILLIAM), poète et écrivain dramatique, né à Oxford en 1605, mort à Londres, en 1668, est auteur d'un poème qui contient la description d'une fête musicale donnée à l'hôtel de Rutland. Ce poème a pour titre : *The first Day's Entertainment at Rudland house by Declamation and Music* (Le divertissement du premier jour à l'hôtel de Rutland, par la déclamation et la musique), Londres, 1657, in-8°. Ce morceau se trouve aussi dans les œuvres complètes de Davenant, publiées à Londres, en 1673.

DAVIA (LORENZA), née à Belluno, en 1767, était considérée comme la meilleure cantatrice de l'Opéra-Buffa de Saint-Pétersbourg, en 1785. En 1790, elle chantait à Berlin, et deux ans après à Naples.

DAVID (FRANÇOIS), né à Lyon au commencement du 18e siècle, fut d'abord professeur de musique dans sa ville natale, et ensuite à Paris. Il a publié un ouvrage élémentaire sous le titre de *Méthode nouvelle, ou principes généraux pour apprendre facilement la musique et l'art du chant.* Paris, sans date, in-4° oblong. Il y en a une seconde édition, aussi sans date.

DAVID (LOUIS), professeur de harpe à Genève, au commencement du 17e siècle, est connu par la publication de trois œuvres de sonates pour son instrument; de quelques airs variés et de trois recueils de romances. On ignore si c'est le même qui a fait graver à Paris un *Recueil de huit polonaises et un air russe varié pour le clavecin,* 1799, in-fol.

DAVIDE (GIACOMO), chanteur célèbre, connu aujourd'hui sous le nom de *David le père,* nacquit à Presezzo, près de Bergame, en 1750. Doué d'une voix de ténor sonore et facile, il apprit, par des études de vocalisation bien faites, à en tirer le plus grand parti possible. A l'intonation la plus sûre il joignait un goût parfait qui lui faisait donner à son chant le caractère convenable à tous les genres d'expression. Ayant étudié la composition sous la direction de Sala, il appropriait toutes ses fioritures à l'harmonie. Mais c'était surtout dans le style sérieux et expressif qu'il brillait, ainsi que dans la musique d'église. En 1785, il vint à Paris, chanta au Concert spirituel, et y produisit une grande sensation dans le *Stabat* de Pergolèse. De retour en Italie, il chanta avec Marchesi au théâtre de la Scala à Milan pendant deux saisons. En 1790, il était à Naples, et l'année suivante il chantait à Londres. En 1802 il se trouvait à Florence, et quoiqu'il eût déjà cinquante-deux ans, il avait conservé toute la puissance de sa voix, et une vigueur telle qu'il chantait tous les matins dans les églises, et tous les soirs au théâtre, l'Oratorio de *Debora et Sisara,* dans le-

quel il avait le plus grand succès. En 1812 il revint dans sa ville natale, où il fut attaché à l'église de Sainte-Marie-Majeure. On dit qu'il a essayé de remonter sur la scène, et qu'il a chanté à Lodi en 1820; mais il n'était plus alors que l'ombre de lui-même. Il a formé deux élèves, dont l'un est son fils, et l'autre M. Nozzari, qui a brillé long-temps à Paris et en Italie. David est mort à Bergame le 31 décembre 1830.

DAVIDE (JEAN), fils du précédent, né en 1789, a eu longtemps en Italie la réputation de grand chanteur, quoique sa mise de voix fût défectueuse, et qu'il manquât souvent de discernement et de goût. On ne peut nier toutefois qu'il eût beaucoup de verve, et que sa manière fût originale. Il débuta en 1810 à Brescia, chanta ensuite avec succès à Venise, à Naples et à Milan; dans cette dernière ville, il produisit tant d'effet qu'on l'engagea pour toutes les saisons de l'année 1814, au théâtre de la Scala. Il y fut rappelé en 1818. Ce fut à l'automne de 1814 que Rossini employa Davide pour la première fois dans *Il Turco in Italia*. Depuis lors il a écrit pour lui dans *Otello*, à Naples, en 1814, dans *Ricciardo e Zoraide* en 1818 (même ville); dans *Ermione* et dans la *Donna del Lago*, en 1819. Plus tard Davide chanta à Rome, à Vienne, à Londres et enfin à Paris, où il arriva en 1829. Sa voix alors était usée, nasillarde, et ces défauts ajoutés à ses bizarreries et à ses traits de mauvais goût, donnaient souvent à son chant le caractère le plus ridicule; mais au milieu de tout cela, il y avait des éclairs d'une belle organisation tout italienne qui jetait de vives lueurs; quelquefois même Davide allait jusqu'au sublime et ses défauts disparaissaient. C'est ainsi que dans une scène du deuxième acte de la *Gazza Ladra*, il a produit la plus vive sensation avec Mme Malibran. Depuis son retour en Italie, ce chanteur s'est retiré du théâtre.

DAVIES (MISS), née en Angleterre, vers 1746, était parente de Franklin, qui lui donna l'harmonica qu'il venait d'inventer en 1764. Déjà elle s'était acquis une réputation d'habile pianiste et de cantatrice agréable, lorsqu'en 1765 elle vint à Paris, et s'y fit admirer sur le piano et sur l'harmonica. Dans les années suivantes, elle visita Vienne et les principales villes de l'Allemagne, et recueillit partout les marques de la faveur publique. Vers 1784, elle s'est retirée à Londres, et a renoncé à l'harmonica, à cause de l'effet trop sensible qu'il produisait sur ses nerfs. On ignore si elle vit encore.

DAVIES (CÉCILE), sœur cadette de la précédente, connue en Italie sous le nom de *l'Inglesina*, fut une cantatrice fort habile. Son premier maître de chant fut Sacchini; mais ce fut surtout à Vienne, où elle accompagna sa sœur, qu'elle eut occasion de perfectionner son talent. Logée dans la même maison que le célèbre Hasse, elle enseigna la langue anglaise à sa fille, et reçut de lui, en retour, des leçons de chant. Elle a chanté avec beaucoup de succès, comme *prima donna*, à Naples en 1771, à Londres en 1774, et à Florence depuis 1780 jusqu'en 1784; à cette époque, elle se retira à Londres, et renonça au théâtre.

DAVOGLIO (FRANÇOIS), violiniste, né à Velletri, en 1727, vint à Paris, où il se fit entendre au Concert spirituel en 1755. Il a publié dans cette ville, depuis 1780 jusqu'en 1784, six œuvres de solos, de duos et de quatuors pour son instrument.

DAVY (CHARLES), et non *Davies*, comme l'écrivent Gerber et Lichtenthal, d'après Blankenbourg, savant ecclésiastique anglais, né dans le comté de Suffolk en 1722, fut nommé recteur d'Onehouse, dans ce comté, après avoir terminé d'excellentes études. On lui doit un fort bon ouvrage intitulé : *Letters adressed chiefly to a young gentleman, upon subjects of litterature, including translation of Euclid's section of the Canon; and his treatise on harmonic; with an expla-*



nation of the greek musical modes, according to the doctrine of Ptolemy (Lettres adressées principalement à un jeune gentleman sur divers sujets de littérature, contenant une traduction de la section du Canon d'Euclide, et de son traité des harmoniques; avec une explication des modes musicaux des Grecs, suivant la doctrine de Ptolémée), Bury St.-Edmunds, Payne and son, 1787, 2 vol. in-8°. On n'a rien écrit d'aussi satisfaisant que ce livre sur les modes de la musique grecque. Dans son avertissement daté du 25 février 1787, Davy dit qu'il était alors âgé de soixante-cinq ans et accablé d'infirmités.

DAVY (JOHN), compositeur dramatique anglais, est né dans la paroisse de *Upton-Helion*, à environ huit milles d'Exeter, vers 1774. Il avait à peu près trois ans, lorsqu'il entra un jour dans une chambre où son oncle, qui vivait dans le même lieu, était occupé à jouer du violoncelle. Le son de cet instrument lui causa tant de frayeur, qu'il s'enfuit en poussant des cris, et qu'il en eut presque des convulsions. Pendant plusieurs semaines, on essaya de l'accoutumer à la vue de l'objet qui lui avait imprimé cette terreur; ensuite on le lui fit entendre en pinçant les cordes légèrement; enfin il s'y accoutuma si bien qu'il devint passionné pour l'instrument et pour la musique en général. Il n'avait pas plus de six ans, lorsqu'un forgeron du voisinage, chez lequel il allait souvent, s'aperçut qu'il lui manquait vingt ou trente fers à cheval, sans qu'on pût découvrir ce qu'ils étaient devenus. Un jour, quelques sons ayant frappé l'oreille de l'artisan, la curiosité le poussa à suivre leur direction, et bientôt il arriva dans un grenier où le jeune Davy, qui avait choisi huit fers parmi ceux qu'il avait dérobés au forgeron, en avait formé l'octave, les avaient suspendus par une corde, et les frappait avec une baguette pour imiter le carillon de *Crediton*, petite ville des environs. Cette anecdote se répandit, et son goût pour la musique allant toujours croissant, un voisin, membre du clergé, et bon musicien, lui enseigna à jouer du clavecin, sur lequel il fit de rapides progrès. Il apprit aussi à jouer du violon. A l'âge de douze ans il fut présenté au docteur Eastcott, qui charmé de son exécution sur le piano et de ses dispositions pour la musique, le recommanda à M. Jackson, organiste de la cathédrale d'Exeter, dont il devint l'élève. M. Jackson lui enseigna à jouer de l'orgue et de quelques autres instrumens, ainsi que les élémens de la composition. Ses études, qui durèrent plusieurs années, étant finies, Davy résida quelque temps à Exeter, où il écrivit plusieurs morceaux à quatre voix, pour l'église. Enfin il se rendit à Londres, où il fut placé dans l'orchestre de *Covent-Garden*.

Ce fut alors qu'il se livra à la composition dramatique. Ses premiers ouvrages furent quelques petits opéras pour le théâtre de *Sadler-Wells*. En 1800, il fit représenter sur celui de Hay-Market l'opéra intitulé *What a blunder!* (Quelle étourderie!). L'année suivante il fit, en société avec Moorehead, la musique de *la Pérouse*, et avec Mountain celle de *Brazen Mask* (Le masque de fer), pour Covent-Garden. Voici la liste de ses autres ouvrages dramatiques. *Cabinet* (Le Cabinet), 1802; *Rod Roy*, à Hay-Market, en 1803; *Miller's Maid* (La Fille du Meunier), *idem*. 1804: *Harlequin Quicksilver* (Arlequin Vif-argent), pantomime à Covent-Garden, 1804; *Thirty thousand* (Trente mille), avec Braham et Reeve, à Covent-Garden, 1804; *Spanish Dollars* (Les Écus d'Espagne), *idem*, 1805, *Harlequin magnet* (Arlequin aimant), avec Ware, *idem*, 1805; *Blind-Boy* (Le Garçon aveugle), *idem*, 1808.

M. Davy réside encore à Londres. Le docteur Eastcott a publié la première partie de sa vie.

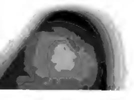
DEAMICIS (ANNE), cantatrice distinguée, née à Naples vers 1740, eut d'abord de la réputation dans le genre bouffe,

mais lorsqu'elle se rendit à Londres, en 1762, Chrétien Bach écrivit pour elle un rôle sérieux où elle obtint un si brillant succès, que depuis ce temps jusqu'à celui de sa retraite elle a continué de chanter dans l'*Opera seria*. Burney dit que cette cantatrice fut la première qui exécuta des gammes ascendantes *staccato* et dans un mouvement rapide, montant sans effort jusqu'au contre-*mi* aigu. Cet écrivain ajoute que les grâces de sa personne augmentaient beaucoup le charme de son chant. En 1771, Mme Deamicis renonça à paraître sur la scène; elle épousa vers ce temps un secrétaire du roi de Naples, qui réserva le talent de sa femme pour les concerts de la cour. En 1789, elle chantait encore bien, quoiqu'elle fût âgée de près de cinquante ans; à cette époque, elle se fit souvent entendre chez la duchesse douairière de Saxe-Weimar, dans le séjour que cette princesse fit à Naples. Mme Deamicis a eu deux filles que Reichardt entendit chanter avec beaucoup de goût, en 1790, des airs napolitains à deux voix, que l'une d'elles accompagnait d'une manière originale sur une de ces grandes guitares dont le peuple de Naples se sert habituellement.

DEAN (THOMAS), violiniste anglais, et organiste à Warwick et à Coventry, au commencement du 18e siècle. Il fut le premier qui fit entendre, en 1709, en Angleterre, une sonate de Corelli. On trouve quelques pièces de sa composition dans un ouvrage élémentaire intitulé *Division-Violin*. Il fut reçu docteur en musique à l'université d'Oxford, en 1731.

DEBEGNIS (JOSEPH), né à Lugo, dans les états du Pape, en 1793, commença ses études musicales à l'âge de sept ans, sous la direction d'un moine nommé le Père Bongiovanni, et reçut ensuite des leçons de Mandini, célèbre chanteur, et de Saraceni, compositeur, frère de Mme Morandi. Au carnaval de 1813, il fit son premier début au théâtre de Modène, dans l'opéra de Pavesi intitulé *Ser Marc-Antonio*. De là, il se rendit à Forli, à Rimini et ensuite à Sienne, où il joua à l'ouverture du nouveau et magnifique théâtre nommé *Il Teatro degli Academici Rozzi*. Ils'y fit remarquer par sa manière plaisante dans les rôles de *bouffe non-chantant*. Les villes où il se fit entendre ensuite sont Ferrare, Badia, Trieste, Mantoue, Rome, Milan et Bologne. Ce fut dans cette dernière qu'il épousa, dans l'automne de 1816, Mlle Ronzi, qui jouissait alors de quelque réputation comme cantatrice. Après avoir parcouru l'Italie jusqu'à 1818, Debegnis débuta à Paris avec sa femme, en 1819, dans les *Fuorusciti* de Paer. Les rôles de *Basile,* dans le Barbier de Rossini, et du Mari, dans *Le Turc en Italie,* sont ceux où il obtint le plus de succès dans cette ville. Au printemps de 1822, il passa en Angleterre, où il s'est fait applaudir par ses charges italiennes. Il a débuté à Londres, au théâtre du Roi, dans le rôle de Selim, du *Turc en Italie*. Les concerts publics, les Oratoires, et les fêtes musicales lui ont procuré l'occasion d'obtenir des succès de plus d'un genre. Il a aussi dirigé l'opéra de Bath, dans la saison de 1823.

DEBEGNIS (MADAME RONZI), femme du précédent. Dans les registres du Conservatoire de Paris, on trouve une demoiselle Ronzi (Claudine), née dans cette ville le 11 janvier 1800, et admise dans une classe de solfège le 9 mars 1809; j'ignore si c'est la cantatrice qui devint l'épouse de Debegnis, à Bologne, en 1816. Quoi qu'il en soit, celle-ci, peu de temps après son mariage, fut obligée de se séparer momentanément de son mari, pour aller chanter à Gênes où elle était engagée. En 1819, elle débuta à Paris; mais on la trouva faible. Elle nuisit même au succès du Barbier de Rossini, qui ne se releva que lorsqu'elle eut quitté le rôle de Rosine, pour le céder à Mme Mainvielle-Fodor. Il est juste de dire, cependant, que le rôle de *Donna Anna,* dans le *Don Juan* de Mozart n'avait jamais été aussi bien chanté que



par elle, avant que Mlle Sontag s'en fût chargée, en 1828. Mme Debegnis avait reçu pour ce rôle des leçons de Garat, dont elle avait beaucoup profité. Elle a suivi son mari en Angleterre et y a eu des succès. On dit que depuis lors la voix et le talent de cette cantatrice se sont beaucoup améliorés. Depuis 1826 elle est à Naples où elle a su se faire applaudir.

DEBLOIS (CHARLES-GUI-XAVIER VAN-GRONNENRADE, dit), né à Luneville le 7 septembre 1737, fut élève de Giardini et de Gaviniès pour le violon. Pendant vingt-huit ans il a été l'un des premiers violons de la Comédie-Italienne, où il a fait souvent les fonctions de chef d'orchestre. Il a composé quatre symphonies à grand orchestre, qui ont été jouées souvent à ce théâtre comme ouvertures; de petits airs en quatuors, une sonate, des romances, et un opéra comique en un acte intitulé *Les Rubans, ou le Rendez-vous,* qui a été représenté pour la première fois le 11 août 1784.

DECKER (JOACHIM), organiste et compositeur, vivait à Hambourg au commencement du 17e siècle. Parmi ses ouvrages, le plus important est le livre de cantiques et de musique chorale qu'il a composé en société avec Jacques Prœtivius et David Scheideman, et qui a été publié à Hambourg en 1604.

DECKERT (JEAN-NICOLAS), luthier à Grosbreitenbach, près d'Arnstadt, vers la fin du 18e siècle, construisait des pianos carrés et à queue qui étaient estimés de son temps autant pour la qualité du son que pour la modicité du prix. Il est mort depuis peu d'années.

DECORTIS (LOUIS), professeur de violoncelle au Conservatoire de Liége, est né dans cette ville le 15 septembre 1793. Fils d'un violoncelliste habile, il reçut d'abord des leçons de son père, puis fut successivement élève de MM. Hus-Desforges, Benazet et Norblin, pendant le séjour qu'il fit à Paris. Comme professeur et comme exécutant, M. Decortis s'est acquis l'estime de ses compatriotes. Il a publié pour son instrument : 1° Air varié pour violoncelle, avec quatuor ou accompagnement de piano, op. 1, publié en Allemagne; 2° Polonaise pour le violoncelle, op. 2; 3° Thème varié *idem,* op. 3, Mayence, Schott. M. Decortis a en manuscrit un *concertino,* une fantaisie, et plusieurs airs variés.

DEDEKIND (HENRI), chanteur et compositeur de l'église de Saint-Jean à Lunebourg, vers la fin du 16e siècle, naquit à Neustadt. Il a fait imprimer : *Breves Periochae Evangeliorum von advent bis Ostern, fur 4 und 5 Stimmen,* 1592.

DEDEKIND (HEUNING), chanteur à Langensalza, dans la Thuringe, vers 1590, fut nommé prédicateur du même lieu en 1614, et devint ensuité pasteur à Gebsée, en 1622. On a de lui les ouvrages suivans : 1° *Neuwe Ausserlesene Tricinia, auff fürtreffliche Lustige Texte gesetzt, etc.* (Nouveaux chants à trois voix pour la suite des vendanges, etc.), Erfurt, 1588, in-4°; 2° *Præcursor Metricus Artis Musicæ,* Erfurt, 1590, 5 feuilles in-8°; 3° *Gregorii Langii Tricinia,* Erfurt, 1614.

DEDEKIND (CONSTANTIN-CHRÉTIEN), fils d'un prédicateur de Reinsdorf, naquit le 2 avril 1628. Il fut successivement musicien au service de l'électeur de Saxe, poète lauréat, et percepteur des contributions des cercles de Misnie et de l'Erzgeberg, montagnes de Ming. On voit par une inscription placée au bas de son portrait qu'il vivait encore en 1697. Ce fut un compositeur fécond, qui écrivit une multitude d'ouvrages pour l'église et la chambre. Les principaux sont : 1° *Elbianische Musen-Lust,* etc. (Divertissemens de la muse de l'Elbe, consistant en cent soixante-quinze chansons choisies des poètes célèbres à quatre parties, etc.), Dresde, 1657, 4 vol. in-4°; 2° *Davidische geheime Musik-Kammer,* 1663, in-fol, contenant trente psaumes allemands à quatre voix; 3° *Süsser Mandel-Kærnen,*

Erstes Pfund von ausgekœrneten Salomonischen Liebes-Worten, in 15 Gesœngen mit vohr-zwischen und Nach-Spielen, auf Violinen zubereitet. (Amandes douces, premier livre de sentences d'amour de Salomon, en quinze chants, etc.), Dresde, 1664, in-fol.; 4° Deuxième livre du même ouvrage; 5° *Belebte oder ruchbare Myrrhen Blatter, das sind zweystimmige beseelte heilige Leidens-Lieder*, Dresde, 1666, in-fol. 24 pages. Cet ouvrage consiste en duos à deux voix avec la basse continue; 6° *Die Sonderbahre Seelen-Freude, oder geistlicher Concerten, erster und zweyter-Theil.* (Concerts choisis, première et deuxième parties); Dresde, 1672; 7° *Musikalischer Jahrgang und vesper Gesang, in* 120 *auf Sonn-festag schicklichen zur Sœnger-Uebung, nach rechter Capellmanier gesetzten deutschen Concerten* (Année Musicale et chants de vêpres, etc.), Dresde, 1676, trois parties; 8° *Davidischer Harfenschall in Liedern und Melodeyen* (Résonnance de la harpe de David en cantiques et en mélodies), Francfort, grand in-12; 9° *Singende Sonn-und Fest-Tags Andachten* (Cantiques spirituels pour les dimanches et fêtes), Dresde, 1683; 10° *Musikalischer Jahrgang und vesper-Gesang in 2 Singstimmen und der Orgel* (Année musicale et chants des vêpres, à deux voix et orgue), Dresde, 1694, in-4°.

DEDLER (. . .), musicien à la cathédrale d'Augsbourg, vers 1810, a publié: 1° *Quinque Missæ breves cum totidem offertorii 4 vocum cum organo et instrumentis*, op. 1, Augsbourg, Lotter; 2° Messes allemandes à quatre voix, orgue ou orchestre, *ad libitum*, ibid. Ces compositions sont faibles d'invention et de style.

DEERING (RICHARD), descendant d'une ancienne famille du comté de Kent, fut élevé en Italie. Lorsque son éducation fut terminée, il retourna en Angleterre, et y résida quelque temps; mais, d'après une pressante invitation, il se rendit à Bruxelles, où il devint organiste des religieuses anglaises. A l'époque du mariage de Charles Ier, il fut nommé organiste de la reine, et il occupa ce poste jusqu'à la mort du roi. En 1610, il prit les degrés de bachelier en musique, à l'université d'Oxford; il est mort vers 1657, dans la communion romaine. Il a laissé les ouvrages suivans de sa composition: 1° *Cantiones sacræ, quinque vocum, cum basso continuo ad organum*, Anvers, 1597; 2° *Cantica sacra*, Anvers, 1616.

DEFESCH (GUILLAUME), né dans les Pays-Bas, vers la fin du 17e siècle, était organiste de la grande église d'Anvers, en 1725. Il était aussi violoncelliste fort habile. En 1730, il alla s'établir à Londres, où il vivait encore en 1757, comme on le voit par son portrait qui fut gravé dans le cours de cette année. Il a publié les ouvrages suivans de sa composition: 1° *Six sonates pour deux violons*, Amsterdam; 2° *Concerti a 4 violini, viola, violoncello e continuo*, ibid.; 3° *Sei concerti*, ibid.; 4° *X sonate a due violini o flauti e basso continuo*, op. 7, ibid.; 5° *Six solos pour violon ou flûte avec basse continue*, op. 8, liv. 1, ibid.; 6° *Six solos pour le violoncelle, op.* 8, *liv.* 2, ibid.; 7° *Canzonetti e Arie a canto solo e continuo*, ibid.; 8° *Judith, oratorio* exécuté à Londres, en 1730.

DEGEN (HENRI-CHRISTOPHE), né au commencement du 18e siècle, dans un village près de Glogau, était, en 1757, violiniste solo et pianiste à la chapelle du prince de Schwarzbourg-Rudolstadt. Il s'est fait connaître par quelques compositions pour le violon et le piano, et par plusieurs cantates pour l'église, qui sont restées en manuscrit.

DEGEN (JEAN-PHILIPPE), né à Wolfenbütel, en 1728, fut d'abord violoncelliste à l'orchestre de Nicolini à Brunswick. Lorsque cet orchestre fut dissous, en 1760, Degen passa au service du roi de Danemarck. Il est mort à Coppenhague, au mois de janvier 1789. On ne connait de

sa composition qu'une cantate pour la Saint-Jean, avec accompagnement de piano, qu'il a publiée à Coppenhague, en 1779.

DEGESLIN (PHILIPPE-MARIE-ANTOINE). *Voy.* GESLIN.

DEGOLA (ANDRÉ-LOUIS), né à Gênes, en 1778, commença ses études musicales à l'âge de dix-sept ans, sous la direction de Luigi Cerro. Quatre ans après il composa une messe qui annonçait du talent, et quelques morceaux pour le théâtre de Gênes, où l'on trouve de l'imagination. En 1799 il écrivit pour le théâtre de Livourne un opéra bouffe intitulé *Il Medico per forza*, qui obtint du succès. Mais bientôt après il quitta la carrière du théâtre et devint maître de chapelle et organiste de l'église principale de Chiavari, où il se trouvait encore en 1816. M. Degola est depuis plusieurs années organiste de l'église principale de Versailles, et donne à Paris des leçons de musique vocale et d'harmonie. Il a composé dans le genre instrumental plusieurs symphonies, des quintetti, sestetti et sérénades pour divers instrumens. On a aussi de lui une grande quantité de messes, de vêpres, d'hymnes, et d'autres morceaux de musique sacrée. Il a publié à Paris : 1° *L'Utile et l'Agréable*, recueil pour le piano ; 2° Méthode de chant; 3° Méthode d'accompagnement pour le piano, la harpe et la guitare; 4° Thême varié pour le piano, avec accompagnement de quatuor; 5° Plusieurs romances.

DEHEC (NASSOVIUS), né en Allemagne, vers 1710, fut premier violon à l'église de Sainte-Marie-Majeure, à Bergame. Il a fait graver à Nuremberg, en 1760, six trios pour le violon. On connaît aussi quelques autres ouvrages de sa composition, qui sont restés en manuscrit.

DEHELIA (VINCENT), maître de chapelle à l'église de Saint-Pierre de Palerme, naquit en Sicile au commencement du 17e siècle. On connaît de lui l'ouvrage qui a pour titre : *Salmi ed Hinni di vespri ariosi a* 4 *e* 8 *voci*, Palerme, 1636, in-4°.

DEI (SILVIO), maître de chapelle de la cathédrale de Sienne, naquit dans cette ville, en 1748. Il se livra de bonne heure à l'étude de la musique, sous la direction de Carlo Lupini, et s'adonna exclusivement à la composition de la musique d'église. On cite particulièrement un *Recordare* qu'il composa en 1806, et un *Confitebor* daté de 1807. Il vivait encore en 1812.

DEIMLING (LOUIS-ERNEST), amateur de musique et habile organiste, né dans le département du Haut-Rhin, vivait à Pforzheim, en 1795. Il a publié, sous les initiales D. L. E., un livre intitulé : *Beschreibung der Orgelbaues und der Verfahrungsart bey Untersuchung neuer und verbesserter Werke; ein Buch für Organisten, Schulmeyer und Ortsvorgesetzte, etc.* (Description de la construction de l'orgue et des procédés dans l'examen des orgues nouveaux ou réparés, etc.), Offenbach, 1792, deux cent seize pages in-4°. Une deuxième édition de cet ouvrage, ou plutôt la même, avec un nouveau frontispice, a été publiée en 1796. Celle-ci porte l'indication du nom de l'auteur.

DEINL (NICOLAS), né vers 1660, en Allemagne, eut pour maître de musique vocale Schwemmer, et pour maître de composition Wecker. Il étudia aussi cet art sous J. Phil. Krieger de Weissenfels, qu'il quitta en 1685. En 1690, il fut nommé organiste à Nuremberg, et en 1705 il devint directeur de musique à l'église du Saint-Esprit de la même ville, où il est mort en 1730. Il a laissé beaucoup de compositions manuscrites pour l'orgue et pour l'église.

DELAIR (ÉTIENNE-DENIS), maître de clavecin et de théorbe, né à Paris, vers 1662, vivait encore en 1750, comme on le voit par l'arrêt du Parlement, du 30 mai de cette année, en faveur des organistes et maîtres de clavecin, contre Guignon, roi des violons. On a de ce musicien : *Traité d'accompagnement pour le théorbe et le clavecin, qui comprend toutes les*

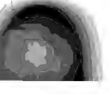
règles nécessaires pour accompagner sur ces deux instrumens, Paris, 1690, in-4° oblong, gravé. On ne sait ponrquoi J.-J. Ronsseau attribue à cet auteur l'invention de la formule harmonique appelée *Règle de l'octave*. Cette formule était connue depuis long-temps en Italie et en France, à l'époque où Delair a publié son livre.

DELAIRE (JACQUES-AUGUSTE), né à Moulins (Allier), vers 1798, s'est fixé à Paris, en 1826, et a été employé dans les administrations du gouvernement. En 1830 il a été nommé secrétaire de l'Athénée musical de Paris. M. Delaire a fourni à la *Revue musicale* plusieurs articles qui se font remarquer par la justesse des aperçus et la lucidité du style. Il s'est fait connaître comme compositeur par divers ouvrages dont les titres suivent : 1° *Stabat mater* à quatre voix et orchestre exécuté dans l'église cathédrale de Moulins, le Jeudi Saint, 31 mars 1825. Ce morceau a été exécuté depuis lors à Paris, dans l'église de Saint-Roch, pendant la semaine sainte, en 1826 et 1827, et à Saint-Eustache, le 14 avril 1829; 2° *La Grèce*, scène lyrique, avec chœur et orchestre, chantée au concert donné par les amateurs au profit des Grecs; 3° Symphonie à grand orchestre, exécutée au concert des amateurs, en 1828, et à l'Athénée musical, en 1830; 4° Messe solennelle (en *ré* majeur); 5° Quatuors pour deux violons, alto et basse; 6° Des romances publiées à Paris chez Pacini, Madame Dorval et Aulagnier.

DELAMOTTE (F.), musicien français fixé à Londres, vers la fin du règne d'Elisabeth, a fait imprimer un livre qui a pour titre : *A brief introduction to musicke collected by Delamotte*, Londres, 1574, in-8°. Ce livre a été imprimé par Vautrollier, imprimeur de Rouen, qui s'était d'abord établi à Londres, et qui alla ensuite imprimer à Édimbourg [1].

DE L'AULNAYE (FRANÇOIS-HENRI-STANISLAS), littérateur, né à Madrid, de parens français, le 7 juillet 1739, fut ramené fort jeune en France, et fit des études brillantes à Versailles, où son père occupait un emploi. Après avoir terminé ses études littéraires, il apprit la musique et en étudia la théorie avec passion. A l'époque de la fondation du Musée de Paris, il devint un de ses membres et en fut nommé le secrétaire. Il eut part à l'édition des œuvres de J.-J. Rousseau, publiée en 1788 par l'abbé Brizard, et ajouta des notes à tous les écrits de ce philosophe, concernant la musique. Son père lui avait laissé une fortune considérable qu'il dissipa. Pendant les troubles de la révolution, il se tint caché, parce qu'il avait attaqué cette révolution dans quelques pamphlets publiés à l'étranger; il reparut en 1796, et fut forcé de se mettre aux gages des libraires pour vivre. Vivant dans le plus complet isolement, il contracta des habitudes grossières, finit par tomber dans la misère, et mourut dans l'hospice de Sainte-Perrine, à Chaillot, en 1830, à l'âge de quatre-vingt-onze ans. Parmi ses nombreux écrits, on remarque ceux qu'il a publiés sur des objets relatifs à la musique, et dont voici les titres : 1° *Lettre sur un nouveau* Stabat *exécuté au Concert spirituel*, Paris, 1782, in-8°; 2° *Mémoire sur la nouvelle harpe de Cousineau*, ibid., 1782, in-12; 3° *Lettre à Dupuis, de l'Académie des inscriptions, sur les nouvelles échelles musicales* (Dans le Journal des Savans, février 1783); 4° *Mémoire sur un nouveau système de notation musicale*, avec trois planches (Dans le recueil du *Musée de Paris*, n° 1er, 1785, in-8°); 5° *De la Saltation théâtrale, ou Recherches sur l'origine*,

[1] Le même imprimeur a publié un recueil de madrigaux de divers auteurs, à plusieurs parties. M. Watt (*Biblioth. Britan.*, art. *Vautrollier*) a fait une singulière méprise sur ce recueil; il l'a cité sous le titre de *Discantus Cantiones*, ne s'étant pas aperçu que le mot *Discantus* est l'indication de la partie de dessus qu'il avait sous les yeux.



les progrès et les effets de la pantomime chez les anciens, dissertation couronnée par l'Académie des inscriptions, Paris, 1790, in-8°. Cette dernière production est un ouvrage utile par l'esprit de recherche qui y règne.

DELCAMBRE (THOMAS), virtuose sur le basson, naquit à Douai (Nord), en 1766. Ayant appris la musique à la collégiale de Saint-Pierre, il entra fort jeune comme musicien dans un régiment qui était en garnison dans cette ville. A l'âge de dix-huit ans, il se rendit à Paris, et y devint élève d'Ozy, pour le basson. Ses progrès furent rapides, et bientôt il se fit remarquer par la beauté du son qu'il tirait de son instrument, et par le brillant de son exécution. En 1790, il entra à l'orchestre de *Monsieur*, et y partagea l'emploi de premier basson avec Devienne. C'était l'époque des fameux *Bouffons* italiens; l'orchestre, dirigé alors par Puppo, était excellent; Delcambre forma son goût par l'habitude d'entendre de la musique rendue avec une perfection jusqu'alors inouie. Les concerts du théâtre Feydeau, en 1794, lui fournirent l'occasion de faire applaudir son talent dans un concerto de sa composition, et dans les symphonies concertantes de Devienne pour hautbois, flûte, cor et basson qu'il jouait avec Salentin, Hugot et Frédéric Duvernoy. Admis comme professeur au Conservatoire de musique de Paris, à l'époque de sa formation, il en remplit les fonctions jusqu'à la fin de 1825, où il prit sa retraite après trente ans de service. Ce fut aussi vers le même temps qu'il se retira de l'orchestre de l'Opéra, où il était entré après avoir obtenu la pension de retraite au théâtre Feydeau. De tous ses emplois, il n'avait conservé, dans ses dernières années, que celui de premier basson de la chapelle du roi. Une promotion de chevaliers de la légion-d'honneur ayant été faite en 1824, il obtint la décoration de cet ordre. Il est mort à Paris, le 7 janvier 1828. Un beau son, une exécution nette et pure, étaient les qualités distinctives du talent de Delcambre; mais il manquait en général d'élégance et d'expression. Cet artiste a publié : 1° *Six sonates avec accompagnement de basse*, œuvre 1er; 2° *Six duos pour deux bassons*, œuvre 2e, Paris, 1796; 3° *Six duos*, idem, œuvre 3e, Paris, 1798, 4° *Concerto pour basson principal, avec accompagnement d'orchestre*, œuvre 4e.

DELEMER (HENRI), ancien professeur d'élocution à l'Athénée de Bruxelles, et depuis 1831 professeur des sciences industrielles et commerciales dans la même école, a publié une nouvelle édition d'un mémoire de M. Villoteau sur la musique des Égyptiens, extrait de la *Description de l'Égypte*, et y a ajouté quelques réflexions. Cette brochure a paru sous ce titre : *Musique de l'Antique Égypte dans ses rapports avec la poésie et l'éloquence, par M. Villoteau, etc., mémoire qui traite de l'éducation en général et des moyens de gouvernement qu'elle offrait en Égypte. Publié avec quelques réflexions*, etc. Bruxelles, 1830, 80 pages in-8°. Les réflexions de M. Delemer commencent à la page 59.

DELFANTE (ANTOINE), compositeur italien dont on ne connait qu'un opéra intitulé : *Il Ripiego deluso*, qui a été représenté à Rome, en 1791.

DELGADO (COSME), habile chanteur portugais, né à Cartaxo, dans le 17e siècle, a composé beaucoup de musique qui se trouve au couvent de Saint-Jérôme, à Lisbonne. Il est aussi auteur d'un ouvrage théorique intitulé : *Manual de Musica dividido em tres partes, dirigido ao muito alto e esclarecido Principe Cardeal Alberto Archiduque de Austria Regente destes Reynos de Portugal*. Ce livre n'a point été imprimé.

DELHAISE (NICOLAS-JOSEPH), professeur de violon et compositeur, naquit à Huy, en Belgique, vers 1770. Sa profession fut d'abord celle de tailleur de pierres; mais le goût de la musique se développa en lui avec tant de force qu'il prit la réso-

lution de se livrer à sa vocation, et de renoncer à son premier état. Le violon était l'instrument qu'il avait choisi ; d'abord il n'eut d'autre ressource pour vivre que de jouer des contredanses, mais il mit tant de persévérance dans ses études, qu'il parvint à acquérir un talent fort agréable, et qu'il devint le maître à la mode dans la ville de Huy et dans les environs. Doué d'une rare intelligence, il apprit seul et par la lecture de quelques traités de musique les élémens de l'harmonie, et parvint à écrire avec assez de correction quelques compositions qu'il a publiées à Liége et à Bruxelles. Delhaise est mort à Huy en 1835. Les ouvrages de sa composition qui ont été publiés sont : 1° Contredanses pour clarinette et violon, liv. 1, Bruxelles, Plouvier; 2° Quadrille en quatuor pour deux violons, alto et basse, *Ibid.*, et Paris, Richault; 3° Duos très faciles et progressifs pour deux violons, Bruxelles, Plouvier; 4° Études faciles pour violon, avec basse; *Ibid.*

Delhaise a laissé un fils, qui est imprimeur à Huy, et qui possède un talent assez distingué sur la flûte. Il est maintenant directeur de musique d'une société d'harmonie dans sa ville natale. On a publié sous son nom : 1° Thème varié pour la flûte avec orchestre, Bruxelles, Plouvier; 2° Airs variés pour la flûte seule, liv. 1, *Ibid.*; 3° Douze valses pour le même instrument, *Ibid.*

DELITZ (. . .), habile facteur de clavecins et d'orgues, né à Dantzig, fut mis fort jeune en apprentissage chez le célèbre facteur d'orgues Hildebrand, élève de Silbermann. Après plusieurs années de travaux et d'études dans l'art de fabriquer des instrumens, il fit une excursion à Kœnigsberg, et ne retourna à Dantzig qu'avec le projet de se rendre en Saxe; mais Hildebrand, déjà âgé, le détermina à rester près de lui, et le chargea de la direction de beaucoup d'ouvrages. Après la mort de son maître, Delitz continua de travailler à la construction des orgues, et se distingua particulièrement dans un bel instrument qu'il plaça à Thorn, dans le grand orgue de Sainte-Marie, à Dantzig, composé de cinquante-trois jeux, trois claviers à la main et pédales, dans l'orgue de l'église du Sépulcre de la même ville, dans celui de l'église du Saint-Esprit, et dans le petit orgue de l'église paroissiale, etc. Gerber attribue aussi à ce facteur l'invention du clavecin organisé avec un jeu de flûte et divers changemens ; il assure que Wagner, de Dresde, ne fit qu'améliorer cette idée dont il s'attribua l'honneur lorsqu'il fit connaître l'instrument du même genre qu'il appela *Clavecin royal :* Gerber se trompe, l'idée du clavecin organisé est plus ancienne.

DELLAIN (CHARLES-HENRI), musicien de l'orchestre de la Comédie-Italienne, vécut à Paris depuis 1756 jusqu'en 1787. Il a composé la musique de *La Fête du Moulin,* divertissement représenté au Théâtre-Italien, en 1758. Il est aussi l'auteur d'un ouvrage intitulé : *Nouveau Manuel musical, contenant les élémens de la musique, des agrémens du chant et de l'accompagnement du clavecin,* Paris, 1781, cinquante-deux pages in-4°.

DELLA-MARIA (DOMINIQUE), compositeur dramatique, naquit à Marseille, vers 1764, de parens italiens, suivant quelques-uns de ces biographes ; cependant M. de Boisgelou, dans une note manuscrite, assure que son nom véritable était *Lamarie,* et qu'il avait italianisé son nom pour rendre les commencemens de sa carrière d'artiste plus facile. Quoi qu'il en soit, il se livra de bonne heure à l'étude de la musique, et montra, dès sa plus tendre jeunesse, les plus heureuses dispositions pour cet art. A dix-huit ans, il fit représenter au théâtre de Marseille un grand opéra dans lequel on reconnut, parmi les défauts inséparables d'un premier essai, le traces du talent. Peu de temps après, il partit pour l'Italie, persuadé qu'il lui restait peu de chose à apprendre, quoique ses études musicales, faites dans une ville

de province, eussent été très faibles. Il ne tarda point à reconnaître son erreur, et pendant un séjour de dix ans en Italie, il étudia sous la direction de plusieurs maîtres. Le dernier fut Paisiello, qui avait pris pour lui beaucoup d'amitié. Sorti de l'école de ce grand compositeur, il écrivit pour quelques théâtres secondaires de l'Italie six opéras bouffes, dont trois ont eu du succès. Plus tard, il se plaisait à faire entendre des morceaux de l'un d'eux, intitulé *Il Maestro di Cappella*.

Della-Maria arriva à Paris, en 1796, absolument inconnu; mais le hasard lui aplanit les difficultés que rencontrent presque toujours à leur début les artistes ou les gens de lettres. Voici ce que dit à ce sujet M. Duval, dans une notice sur Della-Maria, qui a été insérée dans la *Décade philosophique* (10 germinal an VIII): « Un « de mes amis, auquel il avait été re- « commandé, me pria de lui donner quel- « que poème. Sa physionomie spirituelle, « ses manières simples, vives et originales, « m'inspirèrent de la confiance : elle fut « justifiée. Je finissais alors la petite pièce « du *Prisonnier*, que je destinais au « Théâtre-Français. Le désir de l'obliger « m'eut bientôt décidé à en faire un opéra « Quelques coupures, quelques airs, l'eu- « rent aussitôt métamorphosée en comé- « die-lyrique. Il ne mit que huit jours à « en composer la musique, et les artistes « de l'Opéra-Comique, qui, séduits comme « moi, l'avaient accueilli avec intérêt, « mirent aussi peu de temps à l'appren- « dre et à la jouer. Cette pièce commença « sa réputation. »

Le succès, qui fut éclatant, tint à deux causes. La première fut la diversion opérée par le style chantant, brillant et facile de Della-Maria, au milieu de cette musique forte d'harmonie, mais où le sentiment mélodique ne se faisait apercevoir que d'une manière secondaire, que les maîtres habiles de ce temps faisaient entendre au public. La deuxième cause du succès se trouve dans la perfection du jeu des acteurs chargés des rôles principaux. On se rappellera long-temps l'ensemble délicieux que formaient les talens d'Elleviou et de MM^mes Saint-Aubin et Dugazon; ces comédiens excellens, qui, trouvaient dans la musique du *Prisonnier* des proportions analogues à leurs moyens, y brillaient sans effort. Dans cet ouvrage, Della-Maria ne s'élève pas à de fortes conceptions, mais sa manière est à lui, et c'est, comme on sait, la condition importante pour obtenir des succès de vogue. Malheureusement cette manière alla s'affaiblissant dans les opéras qui suivirent le *Prisonnier;* on en trouve encore quelques traces dans l'*Opéra Comique* (en un acte), dans l'*Oncle Valet* (en un acte), et dans *Le Vieux Château* (en trois actes); mais *Jacquot, ou l'École des Mères* (en trois actes), joué en 1799, était une production peu colorée, et il n'y avait plus rien dans *La Maison du Marais* (en trois actes), ni dans *La Fausse Duègne* (en trois actes), qui ne furent représentés qu'après la mort de l'auteur. Tous ces ouvrages furent écrits en quatre ans, et dans ce court espace, Della-Maria semble avoir épuisé tout ce que la nature lui avait donné d'idées.

Doué d'un caractère doux et facile, ce jeune artiste s'était fait de nombreux amis : M. Duval, l'un d'eux, se disposait à se rendre à la campagne avec lui, dans l'intention de travailler à un nouvel ouvrage, lorsque Della-Maria, revenant un soir vers son logis, dans l'automne de 1800, tomba évanoui dans la rue Saint-Honoré. Il fut recueilli par une personne charitable, chez qui il expira au bout de quelques heures, sans pouvoir proférer une parole. Comme il ne se trouvait sur lui aucune indication de son nom ni de sa demeure, les agens de la police furent plusieurs jours avant de découvrir ce qu'il était. Ainsi périt, à l'âge de trente-six ans, un artiste dont la renommée a eu de l'éclat.

DELLA VALLE (PIERRE), voyageur, né à Rome, le 2 avril 1586, cultiva avec succès les lettres et les arts. Après avoir

pris du service militaire contre les Vénitiens, puis contre les Barbaresques, il retourna à Rome, puis voyagea en Palestine, en Syrie, en Égypte et en Perse, et revint dans sa patrie, le 28 mars 1626. Il publia la relation de ses voyages, ainsi que plusieurs autres ouvrages, et vécut avec honneur dans la société des gens de lettres et des artistes. Il mourut à Rome, le 20 avril 1652. L'éditeur des œuvres de Doni a inséré dans le deuxième volume de cette collection une lettre de Della Valle à Lelio Guidiccioni, intitulée : *Della musica dell' età nostra che non è punto inferiore, anzi è migliore di quella dell' età passata* (pages 249-264). Cette lettre est datée du 16 janvier 1640 ; elle contient de précieux renseignemens pour l'histoire de la musique en Italie à cette époque.

DELLA VALLE (GUILLAUME), savant cordelier, né à Sienne, vers le milieu du 18e siècle, fit profession au couvent de sa ville natale, passa ensuite à Rome, y resta pendant plusieurs années, puis fut nommé secrétaire de son ordre à Naples, en 1785, et enfin se retira à Sienne, où il est mort dans les premières années du 19e siècle. Il a écrit des *Lettere Sanesi* sur les beaux-arts, qui ont été publiées en trois volumes in-4° ; elles sont principalement relatives à la peinture. On a du P. Della Valle : *Elogio del Padre Giambattista Martini, Minore conventuale* (Letto il 24 novemb. 1784), Bologna, 1784, in-8°. Cet éloge a été aussi publié dans l'*Antologia Romana*, tom. XI, 1784, in-4°, pages, 190, 201, 209, 217, 225, 233 et 241. Le même écrivain a fait paraître ensuite des *Memorie Storiche del P. M. Gio-Battista-Martini Min. Convent. in Bologna, celebre maestro di cappella*, Napoli, 1785, in-8° de cent cinquante-deux pages. Ces intéressans mémoires contiennent beaucoup de choses curieuses, qu'on ne trouverait point ailleurs, sur les maîtres de chapelle de Bologne, et sur le P. Martini ; ils sont suivis de lettres de ce savant musicien, de l'abbé Mattei, d'Eximeno, et de l'auteur de l'ouvrage.

DELLEPLANQUE (. . .), né à Liége en 1746, fut professeur de harpe à Paris, et mourut dans cette ville en 1801. Il a fait graver plusieurs ouvrages de sa composition, depuis 1775 jusqu'en 1796. Les plus connus sont : 1° *Sonates pour la harpe*, op. 1 ; 2° *Sonate avec accompagnement de violon*, op. 2 ; 3° *Airs variés pour la harpe*, op. 4 ; 4° *Marche variée ;* 5° *Pot-pourri ;* 6° *Sonate avec accompagnement de violon et basse.*

DELLER (FLORIAN), compositeur allemand, né à Louisbourg, s'y retira en 1768, après avoir visité plusieurs villes telles que Vienne et Munich, et y mourut vers 1774. Il n'avait point eu de maître et s'était instruit par la lecture des partitions des grands maîtres. Ses principaux ouvrages sont : 1° *La Contessa per amore*, opéra-comique ; 2° *Pygmalion*, ballet héroïque ; 3° *Die beyden Werther* (Les deux Werther), ballet. Il a écrit aussi plusieurs messes, des motets, et des trios pour deux violons et violoncelle, avec basse continue.

DELMOTTE (HENRI-FLORENT), né à Mons (Belgique), en 1799, fit ses études au collége de cette ville. Fils de Philibert Delmotte, littérateur et savant bibliographe, il avait été disposé de bonne heure au goût des lettres et des sciences. Ses progrès furent rapides, et dès sa plus tendre jeunesse il montra beaucoup d'aptitude et de facilité à apprendre. Son père le destinait au barreau, mais la faiblesse de sa poitrine fit renoncer à ce projet, et le notariat fut la carrière qu'il embrassa. Toutefois, les travaux littéraires occupèrent la plus grande partie de sa trop courte vie. Pendant quelques années il fut notaire à Baudour ; plus tard il revint à Mons exercer la même profession, qui ne l'empêcha pas de succéder à son père dans la place de bibliothécaire de la ville. Passionné pour l'étude, il passa la plus grande partie de sa vie au milieu de ses livres, et peu de

temps s'écoulait sans qu'il publiât quelque opuscule où brillaient à la fois une originalité d'idées peu commune et une rare instruction. Les précieuses qualités de son cœur lui avaient fait beaucoup d'amis; malgré l'état de souffrance qui fut presque constamment le sien, il portait au milieu d'eux une gaîté douce, facile et spirituelle qui donnait beaucoup de charme à la conversation. Peu soigneux de sa santé, il ne donna malheureusement point assez d'attention à la gravité d'une maladie de poitrine dont il était atteint depuis longtemps; le danger s'accrut progressivement, et le 9 mars 1836 Delmotte cessa de vivre. Il était vice-président de la société des sciences, des arts et des lettres du Hainaut, et membre correspondant de l'Académie de Bruxelles. La société des *Bibliophiles de Mons,* dont il était président, a fait imprimer une notice biographique sur ce digne et savant homme. La plupart des écrits de Delmotte sont étrangers à l'objet de cette biographie; je ne mentionnerai que ceux qui y ont du rapport. Dans un *journal* qui était publié à Mons en 1825, sous le titre *Le Dragon,* il a publié deux articles remplis d'intérêt sur le célèbre compositeur Roland de Lassus ou de Lattre. Depuis lors, des découvertes importantes qu'il a faites dans les manuscrits de la bibliothèque publique de Mons lui ont fait revoir et étendre ce travail pour en faire une monographie du plus haut intérêt qu'il faisait imprimer au moment où il est mort, sous le titre de *Notice biographique sur Roland Delattre, connu sous le nom d'Orland de Lassus.* Cette notice forme un volume de 8 feuilles d'impression. Elle est entièrement terminée, et la gravure des planches est la seule cause qui en a retardé la publication.

Des travaux assez étendus ont été faits aussi par Delmotte sur le célèbre musicien *Philippe de Mons;* leur résultat était destiné à faire partie d'une *Biographie montoise* à laquelle il a travaillé pendant plus de dix ans.

DELORTH (HENRI), violiniste de l'orchestre du théâtre des Beaujolais, a publié un petit ouvrage qui a pour titre : *Moyen de rectifier la gamme de la musique et de faire chanter juste,* Paris, 1791, in-8°.

DELPANE (DOMINIQUE), chanteur de la chapelle pontificale, né à Rome vers 1629, fut reçu comme sopraniste dans cette chapelle, le 10 juin 1654. Il a fait imprimer dans cette ville, en 1675, un recueil de motets à deux, trois, quatre et cinq voix. Il y a en manuscrit beaucoup de musique d'église de sa composition dans les archives de la chapelle Sixtine.

DEL-RIO (MARTIN-ANTOINE), né à Anvers, de parens espagnols, le 17 mai 1551, fit ses études à Paris et retourna ensuite dans sa ville natale pour y faire son droit. Après avoir aussi étudié quelque temps à l'université de Salamanque, il y fut reçu docteur en 1574. Trois ans après, il fut nommé sénateur au conseil souverain de Brabant, et successivement auditeur de l'armée, vice-chancelier et procureur-général; mais s'étant dégoûté des affaires, par suite des troubles des Pays-Bas, il retourna en Espagne et se fit jésuite à Valladolid, en 1580. Il enseigna la théologie successivement à Douai, à Liége, en Styrie, à Salamanque et à Louvain, où il mourut le 19 octobre 1608. Au nombre de ses ouvrages on trouve celui qui a pour titre : *Disquisitionum magicarum libri sex,* Louvain, 1599, in-4°, souvent réimprimé; il y traite *De musica magica lib.* 1, *p.* 93 *et suiv.* André Duchesne a abrégé et traduit ce livre en français, Paris, 1611, in-4° et in-8°, deux vol.

DELUSSE (CHARLES), professseur de flûte, à Paris, né en cette ville en 1731, entra comme flûtiste à l'Opéra-Comique, en 1758. Le 18 août 1759, on représenta à la foire Saint-Laurent un opéra-comique intitulé : *L'Amant Statue,* dont il avait fait la musique, et Guichard les paroles : il ne faut pas confondre cet ouvrage avec un autre du même nom, paroles de

Desfontaines et musique de Dalayrac, qui n'a rien de commun avec celui-là, soit pour le sujet, soit pour la forme. Delusse avait publié précédemment plusieurs compositions pour son instrument, entre autres *Six duos pour deux flûtes*, gravés à Paris, *six sonates pour flûte, avec basse continue, six petits divertissemens pour deux flûtes*, mais tout cela est complétement oublié aujourd'hui. En 1760, il fit paraître une méthode de flûte intitulée : *L'art de la flûte traversière*, ouvrage fort inférieur à celui de Quantz publié quelques années auparavant. Au mois de décembre 1765, il fit insérer dans le Mercure une *Lettre sur une nouvelle dénomination des sept degés de la gamme*, dont une nouvelle publication fut faite séparément en 1766, petit in-12 de quatorze pages, avec figures. Il y propose de substituer aux mots *ut, ré, mi*, etc., extraits de l'hymne de Saint-Jean par Gui d'Arezzo, les voyelles *a, e, i, o, u, ou, uo*, et même d'employer ces voyelles au lieu des notes ordinaires, pour écrire le chant. Cette innovation, qui n'offrait rien d'utile, ne fut point adoptée.

Delusse était fabricant d'instrumens à vent, et montra beaucoup d'habileté dans leur confection; ses flûtes et ses hautbois étaient surtout remarquables pour leur bonne qualité; ces derniers sont encore recherchés, à cause de leur beau son et de leur grande justesse. Il exécuta, en 1780, une flûte double, qu'il appella *flûte harmonique* : elle était composée de deux flûtes à bec réunies dans un même corps, et sur lequel on pouvait exécuter des duos. Cette invention était renouvelée des anciens, comme on le voit par quelques passages de Pollux, de Pausanias et d'Athénée, et par plusieurs bas-reliefs antiques. C'est aussi à Delusse qu'on doit le *Recueil de romances historiques, tendres et burlesques, tant anciennes que modernes, avec les airs notés*, Paris, 1768, in-8°, qu'on a attribué par erreur à Laujon, dans le catalogue de La Vallière, n° 15109.

DELVER (FRÉDÉRIC), maître de clavecin à Hambourg, vers la fin du 18e siècle, a fait imprimer dans cette ville trois recueils de romances, en 1796 et 1797, et une sonate pour le piano avec accompagnement de violon.

DEMACHI (JOSEPH), né à Alexandrie-de-la-Paille, vers 1740, fut d'abord attaché à la musique du roi de Sardaigne, en qualité de violiniste, et s'établit ensuite à Genève en 1771. Il a fait imprimer dix-sept ouvrages de sa composition, tant à Lyon qu'à Paris. Ils consistent en symphonies concertantes, quatuors, trios et duos pour le violon. Ses duos pour violon et alto, op. 1, et pour deux violons. op. 7, ont eu du succès lorsqu'ils ont paru.

DEMANTIUS (CHRISTOPHE), compositeur, né à Reichemberg en 1567, fut d'abord chantre à Zittau, vers 1596, et passa ensuite à Freyberg, en 1607, pour y remplir les mêmes fonctions. Il mourut en ce lieu le 20 avril 1643. On a de lui les ouvrages suivans : 1° *Magnificat* 4, 5 *et* 6 *voc. ad* 8 *usitatos et* 12 *Modos musicos*, Francfort; 2° *Weltliche Lieder mit* 5 *Stimmen*, Nuremberg, 1595, in-4°; 3° *LXXVII auserlesene Liebliche Polnischer und Teutscher Art Tæntze mit und ohne Texte, von* 4 *und* 5 *Stimmen, neben andern Künstlichen Galliarden mit* 5 *Stimmen* (Soixante-dix-sept airs de danse polonais et allemands, choisis et agréables, avec et sans paroles, à quatre et cinq voix, etc.), Nuremberg, 1601, in-4°; 4° *Triades precum vespertinarum ad* 8 *tonos et modos concinnatæ*, Nuremberg, 1602; 5° *Isagoge artis Musicæ ad incipientium captum maxime accomodata. Kurtze Anleitung recht und leicht singen zu lernen, nebst Erklærung der griechischen Wærlein, so bey neuen Musicis im Gebrauch sind*, Nuremberg, 1605, in-8°. La seconde édition est de Nuremberg, 1607, in-8°; il y en a une de la même ville, datée de 1617. La septième porte la date de Freyberg, 1621, in-8°; enfin il y en a de cette dernière ville da-

tées de 1632, de 1642, de 1650, de Jena 1656, et de Freyberg, 1671, in-8°; 6° *Conviviorum Deliciæ, newe, liebliche Intraden und Ausszuge, neben Kunstlichen Galliarden und Frœlichen Polnischen Tœntzen mit 6 Stimmen*, Nuremberg, 1608, in-4°; 7° *Convivalium concentuum farrago, in welcher teutsche Canzonette und Villanellen mit 6 Stimmen zu sampt einem Echo und zweyen dialogis mit 8 Stimmen verfasset*, Nuremberg, 1609, in-4°; 8° *Corona Harmonica, oder auserlesene aus den Evangelien auf all Sonntage und vornehmste Feste durchs gantze Jahr mit 6 Stimmen und auf allerhand Instrumentem zu gebrauchen*, Leipsick, 1610; 9° *Threnodiæ, dass ist senhliche Klaglieder uber den abschiedt des Chürfurstens Christian II, von Sachsen*, Leipsick, 1611, in-4°; 10° *Erster Theil newer teutsche Lieder, so zwor durch Georgium Langium mit 3 Stimmen*, Leipsick, 1615, in-4°; 11° *Zweiter Theil derselben*, Leipsick, 1615, in-4°; 12° *Timpanum Militare, oder 21 Streit und Triumph-Lieder, von 5, 6, 8 und 10 Stimmen*, Nuremberg, 1615; 13° *Te Deum Laudamus 5 voc.*, Freyberg, 1618; 14° *Te Deum mit 6 Stimmen*, Freyberg, 1620; 15° *Triades Sioniæ Introïtum, Missarum et Prosarum 5, 6 et 8 vocum*, Freyberg, 1619; 16° *Threnodiæ, dass ist auserlesene trostreiche Begræbnissgesœnge, so bey chur-und Fürstlichen Leichen-Begœngnissen und Beysetzungen-benebst andern christlichen Meditationibus und Todegedanken, für 4, 5, und 6 Stimmen*, Freyberg, 1620, in-8°.

DEMAR (SÉBASTIEN), né à Würtzbourg, en Franconie, le 29 juin 1763, a eu pour premier maître de composition Richter, maître de musique de la cathédrale de Strasbourg. Après avoir été pendant trois ans instituteur et organiste à l'école Normale de Weissembourg, il partit pour Vienne, où il reçut des conseils de Haydn. De là il alla en Italie et y acheva ses études sous son oncle Pfeiffer, musicien habile. Il vint enfin en France, et se fixa à Orléans, où il vit encore. Il a composé plusieurs messes, un *Te Deum* à grand orchestre, trois opéras, six œuvres de symphonies, deux concertos de violon, quatre concertos de piano, trois concertos de harpe, un *idem* de cor, quatre quatuors pour le violon, deux recueils de musique militaire à grand orchestre, dix œuvres de duos pour le violon, trois duos pour le cor, quatre duos pour la harpe et le piano, quatre œuvres de sonates pour le piano, quatre œuvres de sonates pour la harpe, trois méthodes élémentaires, la première pour le violon, la deuxième pour le piano et la dernière pour la clarinette.

DEMAR (JOSEPH), frère du précédent, est né, en 1774, à Gauaschach en Franconie. Il a eu pour maître de violon Laurent-Joseph Schmitt, maître des concerts du duc de Würtzbourg; on le cite comme un virtuose sur le violon et la viole d'amour. Il était attaché à la chapelle du grand-duc de Würtzbourg en 1812. Il a composé plusieurs messes à grand orchestre, et beaucoup de duos de violon.

DEMAR (THÉRÈSE), fille de J. Sébastien, née à Paris, fut élève de son père, et se fit connaître comme harpiste dans les concerts publics, en 1808 et 1809. Elle a publié environ trente œuvres de musique pour la harpe, qui consistent en préludes, pots-pourris, airs variés, fantaisies, etc., dont la plupart ont été gravés à Paris, chez Mme Duhan.

DEMELIUS (CHRÉTIEN), naquit à Schlettan, petite ville près de Annaberg, en Saxe, le premier avril 1643. Son père, qui était brasseur, aimait beaucoup la musique. Il voulut que Demelius cultivât cet art, et le confia aux soins de Christophe Knorr, organiste, pour qu'il en apprît les principes. Le jeune Demelius fut envoyé ensuite à l'école de Zwickau, où il reçut des leçons de chant pendant cinq annnées. De là il passa à l'école de Nordhausen, en 1663, où il obtint la place

de précepteur des enfans du bourguemestre Ernest. Il les accompagna à l'université de Jena, en 1666, et cette circonstance lui fournit l'occasion d'apprendre la composition sous la direction de Adam Dresen. Revenu à Nordhausen vers la fin de 1669, il y fut nommé chantre de la ville, et occupa cette place jusqu'à sa mort, arrivée le premier novembre 1711. Demelius a publié, en 1688, un livre de cantiques pour l'usage des églises de Nordhausen, dont on a fait plusieurs éditions. Il a composé aussi un recueil de motets à quatre voix, qui a été imprimé à Sondershausen en 1700. Enfin, on a de lui un traité élémentaire de musique sous ce titre : *Musicæ artis præcepta tabulis synopticis inclusa, nec non praxin peculiarem, cujus beneficio nonnullorum mensium spatio tirones ex fundamento musicam facillime docere poterit docturus.* Nordhausen, in-4°, sans date. J.-J. Meyer, recteur à Nordhausen, a fait une élégie latine sur la mort de Demelius, où il a fait entrer tous les termes techniques de la musique.

DEMHARTER (JOSEPH), pianiste et compositeur, vivait à Augsbourg vers 1815. Il a publié dans cette ville, chez Gombart, une messe à quatre voix avec quatuor et orgue, des chants populaires de la Bavière à quatre voix, avec accompagnement de piano, des variations sur *God save the King* pour le piano, un rondeau avec orchestre, op. 7, pour le même instrument, et quelques autres productions du même genre. Il y a lieu de croire que M. Demharter a cessé de vivre, car aucune composition de lui n'a été publiée depuis près de quinze ans.

DEMMLER (JEAN-MICHEL), né à Gross-Actingen, dans la Bavière, est mort en 1785, à Augsbourg, où il était organiste de la cathédrale. Il jouissait de la réputation d'un habile claveciniste. Ses compositions, dont on n'a rien imprimé, consistent en une cantate intitulée *Deucalion et Pyrrha*, plusieurs symphonies, et des concertos pour le clavecin.

DÉMOCRITE, philosophe de l'antiquité, naquit à Abdère, ville de la Thrace, 470 ans avant l'ère chrétienne. Héritier de richesses considérables, il les employa à voyager en Égypte, dans la Perse, dans l'Inde et en Italie, pour acquérir des connaissances étendues dans toutes les branches des sciences. A Athènes, il suivit les leçons de Socrate et d'Anaxagore. De retour dans sa patrie, et ruiné par ses longs voyages, il trouva un asile chez son frère Damasis. Cependant une loi des Abdéritains privait des honneurs de la sépulture quiconque avait dissipé son patrimoine; pour se soustraire à cette ignominie, Démocrite fit une lecture publique d'un de ses ouvrages philosophiques, et l'admiration qu'il excita par cette lecture fut telle que ses compatriotes décidèrent que ses funérailles seraient faites au frais de l'État. Après une longue vie passée dans la retraite, dans l'étude et dans la méditation, ce philosophe célèbre mourut, dit-on, à l'âge de cent neuf ans. Dans la liste étendue des ouvrages attribués à Démocrite par Diogène Laërce, et parmi lesquels il est vraisemblable qu'il y en a beaucoup de supposés, on trouve sept livres sur la musique qui n'ont point été retrouvés jusqu'à ce jour.

DÉMODOQUE, musicien de l'antiquité, né à Corcyre, vivait avant Homère, qui en parle avec éloge en plusieurs endroits de l'Odyssée. Il fut disciple d'Automède de Mycènes, et l'on croit que ce fut lui qu'Agamemnon laissa près de Clitemnestre pour veiller à sa conduite. Ptolémée Ephestion, cité par Photius, dit qu'Ulysse, disputant le prix dans des jeux célèbres en Tyrrhénie, y chanta au son de la flûte le poème de Démodoque sur la prise de Troye, et fut déclaré vainqueur.

DÉMOTZ DE LA SALLE (L'ABBÉ), né à Rumilly, en Savoie, vers la fin du 17e siècle, était de la même famille que le général Démotz-de-l'Allée, qui commandait les forces d'Hyder-Aly, dans le Maïssour. Après avoir terminé ses études, Dé-

motz entra dans les ordres et fut pourvu d'une cure dans la partie du diocèse de Genève qui appartenait alors à la France. Il fit insérer dans le Mercure le plan d'une nouvelle méthode de notation pour la musique, qui fut approuvé par l'Académie des sciences en 1726, mais vivement critiqué dans un petit écrit intitulé : *Remarques sur la méthode d'écrire la musique de M. Démotz*, Paris, 1726, in-12. Le système de Démotz consistait à supprimer la portée, et à ne faire usage que d'un seul caractère de note qui, par sa position verticale, horizontale, ou inclinée en divers sens, indiquait le degré d'élévation du son. Cette invention n'était pas nouvelle : Burmeister, en 1601, Smidt, en 1607, et le père Souhaitty, en 1677, en avaient proposé d'analogues. Démotz fit paraître pour sa défense une brochure qui avait pour titre : *Réponse à la critique de M*** contre un nouveau système de chant, par M***, prêtre*, Paris 1727, in-12, de 42 pages. On y trouve les approbations de l'Académie des sciences, de Campra, de Clerambault, de Lallouette, et de plusieurs autres maîtres du temps. Il publia ensuite : 1° *Méthode de plain chant selon un nouveau système, très court, très facile et très sûr*, Paris, 1728, in-12; 2° *Bréviaire romain, noté selon un nouveau système de chant*, Paris, 1728, in-12 de 1550 p.; 3° *Méthode de musique selon un nouveau système*, Paris, 1728, in-8° de 232 pages. Brossard attaqua ce système, et fit voir qu'il ne pouvait être utile, dans une *Lettre en forme de dissertation, à M. Démotz, sur sa nouvelle méthode d'écrire le plain chant et la musique*, Paris, 1729, in-4° de 37 pages. Le système de Démotz eut cependant une sorte de succès; il préparait même de nouvelles éditions de ses livres notés, avec des changemens qui furent approuvés par l'Académie des sciences, en 1741, lorsque la mort de l'auteur vint empêcher l'exécution de ce projet.

DENNER (JEAN-CHRISTOPHE), célèbre facteur d'instrumens, naquit à Leipsick le 13 août 1655. Il n'était âgé que de huit ans lorsque son père, fabriquant de cors de chasse et de flûtes, alla s'établir à Nuremberg. Dès son enfance, Denner apprit à fabriquer des instrumens de musique, particulièrement des flûtes, et il acquit tant d'habileté dans la construction de celles-ci qu'on les préféra aux flûtes de tous les autres facteurs de l'Allemagne. Il se distingua surtout par la justesse qu'il donna à ses instrumens. On lui attribue l'invention de deux bassons portatifs dont l'un eut le nom de *Stock fagott* (basson à canne), et l'autre, celui de *Racketten fagott* (basson à raquette ou à fusée). Ce dernier, assez semblable à une petite trompette par sa forme et par ses dimensions; était d'un maniement assez facile; mais il paraît qu'il fatiguait la poitrine, à cause des neuf tours que faisait son tube, et qu'il était difficile de saisir exactement les trous pour les boucher sur ce tube si souvent recourbé. Ces défauts paraissent avoir été cause de l'oubli où cet instrument est tombé. On doit à Denner une découverte beaucoup plus importante : je veux parler de la clarinette qu'il inventa en 1690, suivant quelques biographes, et vers 1700, selon d'autres. Cet instrument, qui est devenu la base des orchestres d'harmonie, et qui joue un grand rôle dans les autres, est un instrument *sui generis* qui n'a d'analogie avec aucun autre, prouve que son inventeur possédait une grande puissance d'imagination [1]. On n'en comprit pas d'abord le mérite, car plus de soixante années s'écoulèrent avant qu'on l'introduisît dans les orchestres, surtout en France (Voyez GOSSEC); mais depuis lors, on en a tiré les plus beaux effets.

Après une vie honorable et active,

[1] Le principe acoustique de la clarinette offre cette différence avec celui des autres instrumens à vent, qu'elle n'*octavie* pas, mais qu'elle *quintoie*, lorsque le son voulu ne se produit pas.

Denner mourut à Nuremberg le 20 avril 1707. Ses deux fils ont marché sur ses traces, et ont fabriqué d'excellens instrumens pendant plus d'un demi-siècle.

DENEUFVILLE (JEAN-JACQUES), fils d'un négociant Français qui s'était établi à Nuremberg, naquit dans cette ville le 5 octobre 1684. Dès son enfance il s'adonna à l'étude de la musique, et apprit le clavecin et la composition sous la direction de Pachelbel. Au mois de novembre 1707, il entreprit un voyage en Italie pour perfectionner son goût et son savoir. Il s'arrêta à Venise, où il publia un œuvre de pièces pour le chant avec accompagnement de plusieurs instrumens. Il revint dans sa ville natale par Gratz et Vienne, et arriva à Nuremberg au mois d'avril 1709. Il y fut bientôt nommé organiste et compositeur de la ville; mais il ne jouit pas longtemps de ces avantages, car il mourut dans sa vingt-huitième année, le 4 août 1712. Ses principaux ouvrages sont : 1° *Honig-Opfer auf andachtige Lippen triefend, oder der allersüssete Nahmen Jesus* (Offrande de miel pour humecter les lèvres dévotes, ou les douceurs du nom de Jésus, en quatre devises), Nuremberg, 1710; 2° *IV Encomia : Sit nomen Domini benedictum; Non est similis tui, Domine; Beatus vir, cujus est nomen Domini spes ejus; Confitemini Domino, quoniam excelsum nomen ejus, a voce sola, tre stromenti e continuo*, Venise, 1708. Je crois que l'ouvrage cité précédemment n'est que la deuxième édition du premier; 3° *VI Variirte Arien fürs Klavier* (Six airs variés pour le clavecin).

DENIS (J.), organiste de Saint-Barthélemy et *maistre faiseur d'instrumens de musique*, vers le milieu du 17e siècle, a fait imprimer un livre qui a pour titre : *Traité de l'accord de l'espinette avec la comparaison de son clavier à la musique vocale, augmenté en cette édition des quatre chapitres suivans : 1° Traité des sons et combien il y en a; 2° Traité des tons de l'église et de leurs estendues; 3° Traité des fugues et comme il les faut traiter; 4° La manière de bien jouer de l'espinette et des orgues*, à Paris, par Robert Ballard, 1650, petit in-4°. J'ignore quelle est la date de la première édition; elle n'est point indiquée dans la seconde. Dans un chapitre de son livre, intitulé *Advis à messieurs les maistres de musique et messieurs les organistes*, J. Denis dit qu'un organiste de la Sainte-Chapelle, nommé *Florent le Bien Venu*, fut son maître de musique vocale et instrumentale.

DENIS (. . . .), né à Lyon au commencement du 18e siècle fut maître de musique des cathédrales de Tournay et de Saint-Omer, après avoir exercé la profession de musicien à Lyon, à Rouen, à Marseille, à Lille, à Bruxelles, à Anvers, et dans beaucoup d'autres villes. Il s'est fait connaître par un ouvrage élémentaire intitulé : *Nouveau système de musique pratique, qui rend l'étude de cet art plus facile, en donnant de l'agrément à la solfiation* (solmisation), *et en soutenant ainsi l'ardeur des commençans*, Paris, 1747, in-4° oblong. Ce musicien est vraisemblablement le même que l'auteur de deux livres de sonates cités par Walther d'après le catalogue de Boyvin publié à Paris en 1729.

DENIS (PIETRO), maître de musique des dames de Saint-Cyr, vers 1780, et professeur de mandoline à Paris, était né en Provence. Il a publié plusieurs ouvrages théoriques et pratiques dont voici les titres : 1° *Méthode pour apprendre facilement et en peu de temps la musique et l'art de chanter*, Paris, in-4°, sans date; 2° *Méthode pour apprendre la mandoline*, Paris, 1792; 3° *Quatre recueils de petits airs pour la mandoline; 4° Traité de composition par Fux*, traduit du *Gradus ad Parnassum* de cet auteur, Paris, Boyer, in-4°, gravé. Cette traduction est fort mauvaise; l'exécution typographique n'est pas meilleure.

DENK (J.-J.). On a sous ce nom une dissertation qui a pour titre : *De musices*

vi medicatrice, Vindobonæ, 1822. Il est vraisemblable que l'auteur de cet écrit est médecin.

DENNINGER (JEAN-NÉPOMUCÈNE), claveciniste et virtuose sur le violon, était directeur de musique et maître des concerts à Oehringen en 1788. Il a fait graver un concerto de clavecin à Manheim, en 1788, et trois sonates pour le même instrument avec accompagnement de violon et basse, op. 4, à Offenbach, en 1794.

DENNIS (JEAN), écrivain anglais, plus connu par la bizarrerie de son caractère que par le mérite de ses ouvrages, naquit à Londres en 1657. Son père, qui était sellier dans la Cité, voulant lui donner une éducation libérale, l'envoya à l'université de Cambridge, où il fit d'assez bonnes études, et d'où il fut chassé pour avoir tenté d'assassiner un étudiant. Revenu en Angleterre, après avoir voyagé en France et en Italie, il se trouva possesseur d'une fortune assez considérable qui lui avait été laissée par un de ses oncles. Il se lia alors avec des hommes distingués par leur naissance ou par leur mérite, tels que les comtes Halifax et Pembroke, Dryden, Congrève, Wicherley, etc.; mais l'excès de sa vanité et son caractère insociable éloignèrent bientôt de lui ses amis. Il se fit auteur, et attaqua dans une foule de pamphlets l'honneur et la réputation des personnes les plus recommandables, ce qui lui attira quelquefois d'assez méchantes affaires. Enfin, après avoir dissipé sa fortune, il mourut délaissé et dans un état voisin de l'indigence, à l'âge de soixante-dix-sept ans, le 6 janvier 1733. Dennis a publié une diatribe assez piquante sur l'établissement de l'Opéra-Italien à Londres, sous le titre de *An essay on the italian Opera*, Londres, 1706, in-8°.

DENTICE (LOUIS), gentilhomme napolitain, qui vécut vers 1550, est connu par *Due Dialoghi della musica*, Naples, 1552, in-4°. Le père Martini indique une édition de cet ouvrage (*Storia della Musica*, tom. I, pag. 454) datée de Rome, 1653. M. l'abbé Baini dit que les deux dialogues ont été imprimés plusieurs fois à Rome et à Naples depuis 1533 jusqu'en 1554 (*Mem. storico-critiche della vita e delle opere di Giov. Pierluigi da Palestrina*, tom. II, n° 578). Dentice traite principalement dans ces dialogues des proportions et de la tonalité de la musique des anciens, et prend pour guide le traité de Boëce. Dans la biographie des hommes illustres du royaume de Naples (*Biographia degli uomini illustri del regno di Napoli ornata dei loro rispettivi ritratti, volume che contiene gli elogi dei maestri di Cappella, cantori, e cantanti più celebri*, Naples 1819, in-4°.) on cite aussi un autre ouvrage de Dentice, intitulé : *La Cura dei mali colla musica*, qu'on dit avoir été publié, mais sans indiquer le lieu ni la date de l'impression. Louis Dentice a écrit un *Miserere* à deux versets alternativement à 5 et à 4 parties. Il a dédié ce morceau à la chapelle pontificale, où il a été souvent exécuté. C'est un des meilleurs morceaux de ce genre qui ont été faits pour cette chapelle, où il est conservé.

DENTICE (FABRICE), compositeur napolitain, vivait à Rome dans la seconde moitié du 16e siècle. Galilée vante son habileté sur le luth et dans la composition (*Dialogo della musica*, pag. 138). Il a publié à Venise, en 1580, des motets à cinq voix. Dentice est aussi auteur d'un *Miserere*, composé originairement à six voix. On trouve ce *Miserere* réduit à quatre parties par D. Michel Pacini, chantre chapelain de la chapelle du duc d'Altemps, avec les versets intermédiaires ajoutés par J. Marie Nanini, dans un volume de la chapelle Sixtine, in-fol., sous le n° 2923. Dans un volume de la collection manuscrite connue sous le nom de *Collection Eler*, qui est à la Bibliothèque du Conservatoire de musique de Paris, on trouve des motets en partition de Fabrice Dentice.

DENTICE (SCIPION), frère du précé-

dent, fut un compositeur distingué. Il a publié à Venise cinq livres de madrigaux à cinq voix, et un livre de motets, également à cinq voix. Ces ouvrages sont indiqués par le catalogue de la bibliothèque musicale du roi de Portugal.

DENZI (ANTOINE), compositeur et chanteur italien, fut engagé pour chanter à Prague chez le comte de Sporck, en 1724. Il y brilla cette même année dans le rôle d'*Orlando furioso*, de Ristori, et se fit applaudir en 1726 dans le *Nerone* et dans l'*Armenione* d'Orlandini. En 1727, le comte de Sporck le chargea de la direction de son théâtre, et pendant l'exercice de ses fonctions il fit représenter plus de cinquante-sept opéras; mais il y mit tant de luxe, que la fortune du comte commençait à en souffrir, et que celui-ci fut obligé de supprimer son opéra italien. Denzi prit alors ce spectacle à ses frais; mais cette spéculation ne fut point heureuse : il y perdit toutes les richesses qu'il avait acquises précédemment. Alors, dans l'espoir de rétablir ses affaires, il composa l'opéra national intitulé : *Praga nascente da Libussa e Primislao*, qui fut représenté en 1734. Il dédia cet ouvrage à la noblesse de Bohême et y joua lui-même le rôle de *Ctirad*. Le succès fut si grand; et les représentations furent si multipliées et si productives, que Denzi se trouva plus riche qu'il n'était auparavant. Dlabacz, à qui ces renseignemens sont empruntés (Voyez *Allgem. histor. Kunstler-Lexik. für Bœhmen*, tom. I, col. 321), ignore combien de temps Denzi demeura à Prague, le lieu où il s'est retiré, et la date de sa mort.

DEPERT (GABRIEL), membre de l'académie des sciences de Turin, au commencement du 19e siècle, a fait insérer dans les mémoires de cette académie (années 1805-1806, part. II, pag. 241-320) une dissertation qui a pour titre : *Du principe de l'harmonie des langues; de leur influence sur le chant et sur la déclamation*. Ce mémoire a été lu le 5 mars 1806.

DEPRÈS ou DESPRÈS (JOSQUIN)[1], fut un des plus grands musiciens de la fin du 15e siècle, et celui dont la réputation eut le plus d'éclat. Les anciens écrivains, et même les Italiens de nos jours, le désignent en général par son prénom de *Josquin*; cependant on trouve aussi son nom écrit de beaucoup de manières différentes, telles que *Jusquin, Jossien, Jodocus, Jodoculus, Depret, Dupré, Després, a Prato, del Prato, a Pratis, Pratensis*, etc. Son nom véritable était *Deprès*. Quant au prénom de *Josquin*, contracté du flamand *Jossekin*, il signifie *le petit Josse*, sorte de diminutif amical employé autrefois pour désigner certains artistes célèbres. Nul n'a joui d'une plus brillante réputation pendant sa vie, et n'a conservé sa renommée aussi long-temps après sa mort. Les Allemands, les Italiens, les Français, les Anglais l'ont unanimement proclamé le plus grand compositeur de son temps, et le plus habile maître qu'ait produit l'ancienne école gallo-belge, si fertile en savans musiciens. Glaréan a dit de lui que la nature n'a jamais produit d'artiste plus heureusement organisé, ni qui possédât une science plus réelle et plus étendue ». Il ajoute que nul, mieux que lui, ne savait exciter les affections de l'ame par ses chants, que nul n'avait plus de grâce et de facilité dans tout ce qu'il faisait, et que, semblable à Virgile, qui n'a point de maître dans la poésie latine, il n'en avait point dans son art[3]. Gaffori en parle avec la même admiration (*Pract. Music.*, lib. III, cap. 13);

[1] Cet article est tiré en partie d'un mémoire que l'auteur de ce Dictionnaire à écrit sur les musiciens belges des XVe et XVIe siècles, pour un concours de l'Institut des Pays-Bas, mais avec des additions et des corrections considérables.

[2] « Cui viro, si de duodecim modis ac vera ratione « musica notitia contigisset ad nativam illam indolem, et « ingenii, qua viguit, acrimoniam : nihil natura augustius « in hac arte, nihil magnificentius producere potuisset. « Ita in omnia versatile ingenium erat, ita naturæ « acumine ac vi armatum, ut nihil in hoc negotio ille non « potuisset. » *Dodecach.*, pag. 362.

[3] « Nemo hoc symphoneta affectus animi in cantu « efficacius expressit, nemo felicius orsus est, nemo

Spataro le qualifie du titre de premier des compositeurs de son temps (*Tractato de musica*, etc., Venise, 1532); Adrien Petit Coclicus, ou plutôt Coclius, l'appelle *Princeps musicorum, quos mundus suscipit et admiratur;* et Zarlino, si bon juge en ce qui concerne la musique, affirme qu'il tenait la première place parmi ses contemporains (*teneva ai suoi tempi nella musica il primo luogo* [1]. On ne finirait pas si l'on voulait citer toutes les autorités qui prouvent la haute estime dont Josquin Deprès a joui pendant sa vie et après sa mort. Des faits viennent à l'appui de ces éloges pour démontrer la puissance de son nom. Corteggiano de Castiglione voulant prouver que les esprits ordinaires ne jugent du mérite des ouvrages que sur la réputation de leurs auteurs, rapporte l'anecdote suivante : Un motet ayant été chanté devant la duchesse d'Urbin, il fut écouté avec la plus grande indifférence parce que le nom de l'auteur était inconnu ; mais dès qu'on eut appris que le morceau était de Josquin, les marques d'une admiration excessive éclatèrent de toutes parts. Zarlino rapporte aussi une anecdote semblable [2]. Le motet *Verbum bonum et suave* était chanté depuis long-temps à la chapelle pontificale de Rome, comme une composition de Josquin, et considéré comme une des meilleures productions de l'époque, lorsque Adrien Willaert, qui dans la suite est devenu célèbre, quitta la Flandre pour visiter l'Italie. Arrivé à Rome, il entendit exécuter ce motet, et déclara qu'il était de lui. Dès cet instant, le morceau fut mis au rebut, et cessa d'être exécuté. M. l'abbé Baini a exprimé dans un style très élégant cette prééminence de Josquin Deprès sur tous ses contemporains [3] : *Un tal Jusquin des Pres, o del Prato;* dit-il, *in brev' ora diviene con le sue nuove produzioni l'idolo dell' Europa. Non si gusta più altri, se non il solo Jusquino. Non v' è più bello, se non è opera di Jusquino. Si canta il solo Jusquino in tutte le cappelle allora esistenti : il solo Jusquino in Italia, il solo Jusquino in Francia, il solo Jusquino in Germania, nelle Fiandre, in Ungheria, in Boemia, nelle Spagne il solo Jusquino.* (Josquin des Près ou *Del Prato* devint en peu de temps l'idole de l'Europe. On ne goûte plus que Josquin ; nul ouvrage n'est beau s'il n'est de Josquin ; Josquin est le seul dont on chante la musique dans les chapelles alors existantes. Josquin seul en Italie, Josquin seul en France, Josquin seul en Allemagne ; en Flandre, en Hongrie, en Bohême, en Espagne, rien que Josquin).

L'Italie, l'Allemagne et la France se sont disputé la gloire d'avoir donné la naissance à ce grand musicien. Les Italiens, se fondant sur la traduction qu'on avait faite autrefois de son nom en ceux de *Jacobo Pratense* et de *Jusquin del Prato,* l'ont fait naître à Prato, en Toscane. Forkel dit, dans son histoire de la musique [4], que le lieu de la naissance de Josquin n'est point connu, mais qu'on le croit originaire des Pays-Bas. Néanmoins, cet historien cite Vitus-Ortel de Windsheim qui le met au rang des meilleurs compositeurs allemands, tels que Senfel, Henri-Isaac et autres [5]. Pour appuyer cette prétention, Forkel dit qu'on peut d'ailleurs considérer Josquin comme compositeur allemand, puisque les Pays-Bas font partie de l'Allemagne. D'un autre côté, les biographes et les critiques français font des efforts pour démontrer que c'est en France que Josquin a pris naissance. Sans compter Colliète, auteur d'une histoire de Vermandois, et Claude Hémeré, à qui l'on

« gratia ac facilitate cum eo ex æquo certare potuit, sicut « nemo Latinorum in carmine epico Marone melius. » *Ibid.*

[1] *Sopplimenti music.*, pag. 314.

[2] *Ibid*, pag. 315.

[3] *Memorie storico-crit. della vita e delle opere di Gio. Pierluigi da Palestrina*, tom. II pag. 407.

[4] *Allgemeine Geschichte der Musik*, t. II, p. 550.

[5] « Germanorum, musice, utpote *Josquini*, *Senfelii*, « *Isaaci*, etc., vincit relinquarum nationum musicam, « et arte, et suavitate, et pravitate. »

doit des tables chronologiques des doyens de Saint-Quentin, lesquels ne le disent pas positivement, mais le font entendre, on peut citer Mercier, abbé de Saint-Léger, qui considère le grand musicien comme Français [1] sur l'autorité de Le Duchat, qui le fait naître à Cambrai, et M. Perne, auteur d'une notice sur Josquin Desprès (*Voyez* la *Revue musicale*, Paris, 1827, tom. II, pag. 266), qui adopte la même opinion. Voici le passage sur lequel l'abbé de Saint-Léger se fonde pour assigner Cambrai comme le lieu de la naissance de Josquin : c'est la note 48 de Le Duchat sur le nouveau prologue du 4e livre du Pentagruel de Rabelais (édit. d'Amsterdam, 1711, tom. IV, pag. 44). « Dix d'entre « ceux que Rabelais nomme icy, dit Le « Duchat, furent les disciples de cet excel- « lent musicien (Josquin), qui estoit de « Cambray, et duquel il y a plusieurs « chansons imprimées avec la note à « Paris, à Lyon, à Anvers, et en d'autres « lieux. » Ce passage, et l'opinion émise par Le Duchat sur le lieu de la naissance de Josquin, ne concluent point en faveur de ceux qui croient que ce compositeur était Français, car il ne faut pas oublier que la Flandre française, à laquelle appartient Cambrai, fit long-temps partie des Pays-Bas; qu'elle était indépendante comme le pays dont elle est un démembrement, qu'elle fut ensuite réunie au duché de Bourgogne, par l'alliance des ducs avec les comtes de Flandre, et qu'elle ne devint une province française qu'après que Louis XIV en eut fait la conquête. Cette conquête ne peut faire considérer comme Français ceux qui étaient nés dans le pays avant qu'elle se fit [2].

Au reste l'assertion de Le Duchat, que rien n'autorise, est démentie par des écrivains presque contemporains de Josquin Deprès, qui disent que ce musicien était né dans le Hainaut. Parmi ces écrivains, on remarque Lacroix-du-Maine, Duverdier et Ronsard. « Josquin Des Près, dit le « premier (Biblioth., tom. II, pag. 47, « édition de Rigoley de Juvigny), *natif* « *du pays de Hainault* en la Gaule bel- « gique, l'un des premiers et des plus ex- « cellens et renommés musiciens de son « siècle. Il a mis plusieurs chansons en « musique, imprimées à Paris, à Lyon, « à Anvers et autres lieux par une infinité « de fois. » Duverdier dit aussi (Biblioth. franç., tom. III, pag. 83) : « Josquin Des « Prez, *Hennuyer de nation*, et ses disci- « ples Mouton, Vuillard, Richafort et « autres, etc. » Enfin le poète Ronsard, dans sa préface d'un recueil de chansons à plusieurs voix, adressé à Charles IX, s'exprime ainsi : « Et pour ce, sire, quand « il se manifeste quelque excellent ouvrier « en cet art (la musique) vous le devez « soigneusement garder comme chose « d'autant excellente que rarement elle « apparoist, entre lesquels ce sont, depuis « six ou sept vingt ans, eslevez Josquin « Desprez, *Hennuyer de nation*, et ses « disciples Mouton, Vuillard, Richafort, « Janequin, etc. [3]. » Il n'y a donc point de doute, Josquin Deprès était né dans le Hainaut. Peut-être est-il permis de croire que le lieu même de sa naissance fut Condé (*Condatæ Haginæ*), où il paraît qu'il s'était retiré vers la fin de sa vie, et qui, n'étant qu'à sept lieues de Cambrai, a pu induire en erreur ceux qui l'ont fait naître dans cette dernière ville.

La date précise de la naissance de Josquin Deprès est un mystère que les efforts des biographes n'ont pu pénétrer. Il est des auteurs qui l'ont fait remonter jus-

[1] Dans ses notes manuscrites sur les Bibliothèques françaises de Lacroix-du-Maine et de Duverdier qui sont à la Bibliothèque royale de Paris.

[2] L'autorité de Glaréan suffirait seule pour prouver que Josquin naquit dans les Pays-Bas : *Jodocus a Prato*, dit-il, *quam vulgus Belgica lingua, in qua natus* ὑποκοριστικῶς *Jusquinum vocat, quasi Jodoculus*.

[3] Meslanges de chansons, tant des vieux auteurs que des modernes, à cinq, six, sept et huit parties, Paris, par Adrien Leroy et Robert Ballard, 1572. M. de Reiffenberg m'a repris sur cette citation, et prétend que la préface de Ronsard est adressée à Henri II; j'ai sous les yeux ce recueil que j'ai cité, et j'affirme que le nom de Charles IX est écrit en toutes lettres.

qu'en 1440, mais il est peu vraisemblable qu'elle soit si ancienne, car Jean Ockeghem (*Voyez* ce nom), maître de Josquin, n'a pas dû naître avant 1432 ou 1430 au plus tôt, et n'aurait été âgé que de huit ou dix ans de plus que son élève. Il est d'ailleurs assez remarquable que *Tinctoris*, qui écrivit son traité du contrepoint en 1477, et qui a cité les noms de tous les musiciens célèbres de son temps, n'a pas écrit une seule fois celui de Josquin Deprès, qui, certes, aurait eu déjà acquis une brillante renommée s'il eût alors atteint l'âge de trente-sept ans. Claude Hémeré, qui nous a appris que ce grand musicien fut d'abord enfant de chœur de l'église Saint-Martin, à Saint-Quentin, et qui a trouvé des preuves irrécusables de ce fait dans les registres du chapitre de cette ville, ne désigne point l'époque; il ajoute seulement que Josquin devint ensuite maître de musique de la même église [1]. Colliète confirme ces faits dans ses *Mémoires pour servir à l'histoire de Vermandois* (t. III, p. 157), mais il néglige aussi de préciser les dates. Au reste, Josquin Deprès n'a pas dû naître plus tard que 1450 ou 1455, car il fut chanteur de la chapelle pontificale antérieurement à 1484, et il ne devait pas avoir moins de vingt-cinq ans lorsqu'il fut admis dans cette chapelle.

S'il pouvait rester quelque doute sur les prétentions des Italiens et les Allemands à l'égard de la patrie de Josquin Deprès, la seule circonstance prouvée du lieu de ses études suffirait pour démontrer qu'il n'en est pas d'admissibles, car il est tout-à-fait invraisemblable que ses parens aient pris la résolution de l'amener de la Toscane ou du milieu de l'Allemagne dans une petite ville du nord de la France, pour en faire un enfant de chœur, tandis que la proximité de Condé et de Saint-Quentin justifie l'opinion de ceux qui croient qu'il était né dans cette ville du Hainaut.

On vient de voir que Josquin eut pour maître de contrepoint Jean Ockeghem, d'abord premier chapelain de la chapelle de Charles VII, puis trésorier de Saint-Martin de Tours. Ce fait est démontré par deux déplorations qui furent composées sur la mort de ce maître, l'une par Josquin Deprès lui-même, l'autre par Guillaume Crespel, élève du même musicien. On trouve dans la première :

« Acoustrez-vous d'habits de deuil
« Josquin, Brumel, Pierchon, Compère,
« Et plorez grosses larmes d'œil;
« Perdu avez vostre bon père.

Et dans l'autre,

« Agricola, Verbonnet, Prioris,
« Josquin Des Prez, Gaspard, Brumel, Compère,
« Ne parlez plus de joyeulx chants, ne ris,
« Mais composez un *ne recorderis*,
« Pour lamenter nostre *maistre* et bon père.

Ockeghem demeurait à Tours avant 1475; il est peu vraisemblable que Josquin se soit rendu auprès de lui, dans cette ville pour recevoir ses leçons. On doit croire plutôt qu'il fit ses études fort jeune sous ce maître avant que celui-ci eût quitté Paris. Ce dut être vers 1465 qu'il les commença. Il est impossible de décider s'il vint ensuite prendre possession de la place de maître de musique de Saint-Martin à Saint-Quentin, ou s'il partit pour l'Italie après avoir achevé ses études musicales. S'il revint d'abord dans le lieu où il avait été enfant de chœur, il ne dut pas y rester long-temps, car Adami de Bolsena nous apprend (*Osservazioni per ben regolare il coro de' cantori della cappella Pontificia*, pag. 159 [2]) qu'il fut chanteur de la

[1] Voici comment s'exprime Claude Hémeré : *Fuit ille cantandi arte clarissimus infantulus* (Josquinus), *cantor in choro Sancti-Quintini tum ibidem musicæ præfectus, postremo magister symphoniæ regiæ*. (Tabell. chronolog. Dec St. Quintini, pag. 161).

[2] Mi par cosa ragionevole, pria di comminciar questa opera, il dar notizia al collegio de' cantori della cappella Pontificia di Jacopo Pratense, detto Josquin del Prato, celeberrimo compositore di Musica ne' suoi tempi, e scolaro di Giovanni Okenheim, del quale parla il Glareano. Egli fù cantore della detta cappella sotto Sisto IV, e sul nostro coro nel palazzo vaticano si legge scolpito il suo nome. (Adami, *Osserv.*, pag. 159-160.)

chapelle pontificale sous le pape Sixte IV, qui n'occupa le Saint-Siége que depuis 1471 jusqu'en 1484. Cependant il ne se rendit en Italie qu'après avoir été maître de musique pendant un temps plus ou moins long à la cathédrale de Cambrai, si l'on doit s'en rapporter à Jean Manlius, qui, dans ses remarques *sur les lieux communs* de Melanchton (Collect., t. III, cap. *de Studiis*), cite une anecdote relative au séjour de Josquin dans cette ville. Un chanteur s'y était permis de broder un passage d'un motet de sa composition; Josquin s'emporta contre lui et lui dit : « Pourquoi ajoutez-vous ici des ornemens? « Quand ils sont nécessaires, je sais bien « les écrire [1]. »

Ce fut après son arrivée à Rome que Josquin Deprès commença à donner l'essor à son génie, et que sa réputation s'étendit. Sa supériorité sur tous ses rivaux, sa fécondité, et le grand nombre d'idées ingénieuses qu'il répandit dans ses ouvrages, le mirent bientôt hors de toute comparaison avec les autres compositeurs. Il paraît qu'après la mort de Sixte IV, il se rendit à la cour d'Hercule Ier d'Est, duc de Ferrare, et que ce fut pour ce prince qu'il écrivit sa messe intitulée *Hercules Dux Ferrariæ*, l'une de ses plus belles productions. La magnificence de la cour de Ferrare, et la protection que le prince accordait aux hommes distingués de tout genre, aurait probablement offert à Josquin un avenir heureux s'il avait voulu se fixer, et si son humeur inconstante ne l'avait déterminé à quitter l'Italie pour se rendre en France à la cour de Louis XII, où il accepta, non une place de maître de chapelle, comme l'ont dit plusieurs auteurs, et particulièrement Claude Hémeré et Colliète, car, ainsi que le remarque Guillaume du Peyrat (*Recherches sur la chapelle des rois de France*, pag. 434 et 474), cette charge ne fut créée que sous le règne de François Ier, mais celle de premier chanteur, comme Glaréan le désigne (Dodécach, pag. 468 [2].) Mersenne donne à Josquin la simple qualification de musicien du roi (*Harmonie universelle, livre de la Voix*, pag. 44). Il rapporte une anecdote qui semble prouver en effet que cet artiste célèbre fut attaché au service de Louis XII. Ce prince, qui aimait beaucoup une chanson populaire, demanda un jour à Josquin d'en faire un morceau à plusieurs voix où il put (le roi) chanter sa partie. La proposition était embarrassante parce que Louis XII n'était pas musicien et n'avait qu'une voix faible et fausse; cependant le compositeur triompha des difficultés en faisant du thême un canon à l'unisson pour deux enfans de chœur; à la partie du roi, qu'il appelle *vox regis*, il ne mit qu'une seule note qui se répétait pendant tout le morceau, et il garda pour lui la basse. Le roi, s'amusa beaucoup de l'adresse de son musicien qui avait trouvé le moyen de le faire chanter juste. On trouve dans le Dodécachorde de Glaréan ce morceau singulier (pag. 469), qui a confirmé tous les écrivains dans l'opinion que son auteur a

[1] Il y a des difficultés assez grandes sur l'occupation de la place de maître de chapelle de la cathédrale de Cambrai par Josquin Deprès. Il n'a pu dit-on, en remplir les fonctions qu'antérieurement à 1483, puisque ce fut sous le règne de Sixte IV qu'il fut chanteur de la chapelle pontificale. Cependant, Martin Hanart, chanoine de la cathédrale de Cambrai était aussi maître de chapelle de cette cathédrale; il occupait cette place en 1477, à l'époque où Tinctoris lui dédia son *Traité de la valeur régulière des notes*. Il faudrait donc que ce musicien fût mort où eût quitté sa place entre les années 1477 et 1483; cependant quelques mots de la préface d'un recueil de motets publié par Pierre Attaignant à Paris, en 1530, peuvent faire croire qu'il vivait encore au commencement du 16e siècle. (*Voyez* Hanart.) Il se pourrait toutefois que Josquin Deprès eût été nommé maître de la chapelle de Cambrai après son retour d'Italie, et avant de se rendre à Paris pour solliciter un emploi ou un bénéfice de Louis XII, qui ne monta sur le trône qu'en 1498. quinze ans se sont écoulés depuis la mort de Sixte IV jusqu'à l'avénement de Louis XII. Cette époque n'offrirait pas les mêmes difficultés que la première.

[2] M. l'abbé Baini pense que Josquin fut d'abord au service de Louis XII, et qu'il passa ensuite à celui d'Hercule Ier, duc de Ferrare (*Jusquin del Prato, che servì in Francia Luigi XII, e quindi Ercole I, duca di Ferrara*. (Mem. Stor.-crit. della vita e delle opere di Giov. Pierluigi da Palestrina, tom. I, pag. 118). Cela est peu vraisemblable, car Louis XII ne monta sur le trône qu'en 1498, et Hercule Ier d'Est mourut le 15 janvier 1505.

été maître de chapelle du roi de France. Toutefois il paraît au moins douteux que Josquin Deprès ait réellement occupé une place dans la musique de Louis XII, car son nom ne se trouve dans aucun des comptes de la chapelle de ce prince. Il est plus vraisemblable qu'il a vécu libre à Paris, attendant le bénéfice qui lui avait été promis.

Il paraît d'ailleurs que son sort n'était pas heureux dans cette ville, et qu'il n'y trouvait pas les avantages auxquels ses talens lui donnaient des droits; car il adressa à l'un de ses amis d'Italie (Serafino Aquilano) des plaintes amères sur la position critique où il était, et sur le désordre de ses affaires. Cet ami lui répondit par le sonnet suivant, où l'on trouve de la raison et de la philosophie exprimées avec assez peu de goût.

Giosquin, non dir che'l ciel sia crudo ed empio
Che t' adornò de sì sublime ingegno :
E s' alcun veste ben, lascia lo sdegno,
Che di ciò gode alcun buffone, o sempio.

Da quel ch' io ti dirò prendi l' esempio:
L' argento e l' or, che da se stess' è degno,
Si mostra nudo, e sol si veste il legno,
Quando s' adorna alcun theatro e tempio.

Il favor di costor vien presto manco,
E mille volte il dì, fia pur giocondo,
Se muta il stato lor di nero in bianco.

Ma chi ha virtù, gira a suo modo il mondo
Com' huom che nuota e ha la zucca al fianco,
Metti' l sott' acqua pur, non teme il fondo.

Dans sa détresse, Josquin s'était adressé à un courtisan, qu'il avait connu en Italie, et l'avait prié d'obtenir du roi en sa faveur quelque bénéfice qui pût lui procurer une existence tranquille. Ce seigneur lui avait promis ses bons offices, et chaque fois que Josquin lui parlait de l'objet de ses désirs, il répondait : *Lascia fare mi* (Laissez-moi faire). Fatigué de tant de vaines promesses, Josquin se vengea en composant une messe dont le thème obligé était *la, sol, fa, ré, mi*, et, suivant l'usage de ce temps où l'on composait toute une messe sur un seul thème, répéta si souvent cette phrase, que celui qui était l'objet de cette plaisanterie s'aperçut enfin que la cour riait à ses dépens. Le roi, que l'anecdote avait beaucoup amusé, promit au musicien de s'occuper de son sort : toutefois, après une longue attente, le pauvre Josquin ne se trouva pas dans une meilleure position. Il essaya de rappeler à Louis XII la promesse qu'il lui avait faite, dans le motet : *Memor esto verbi tuo*, etc. (Souvenez-vous, seigneur, de vos promesses); mais le roi n'entendit pas, ou feignit de ne pas entendre le sens du motet, et Josquin n'eut plus d'autre ressource qu'une plainte indirecte. Un autre motet, *Portio mea non est in terrâ viventium* (je n'ai point de partage sur la terre des vivans), fut écrit par lui et exécuté à la cour; le roi, dit-on, ne put résister plus longtemps, et le bénéfice que le compositeur attendait avec tant d'impatience lui fut enfin accordé. Il exhala sa joie dans un troisième motet sur les paroles : *Bonitatem fecisti cum servo tuo, Domine* (Seigneur, vous avez usé de bienfaisance envers votre serviteur); mais soit envie, soit réalité, on dit alors que le désir l'avait mieux inspiré que la reconnaissance, et que le dernier motet ne valait pas le précédent.

Quoi qu'il en soit, il eut enfin ce bénéfice, objet de ses désirs; Claude Hémeré et Colliète disent que ce fut un canonicat à l'église Saint-Martin de Saint-Quentin. Ces auteurs fixent à l'année 1524 (sous le règne de François Ier) l'époque où Josquin en prit possession; mais il y a lieu de croire que ce ne fut pas si tard, car en supposant qu'il n'eût été âgé que de vingt-cinq ans à la mort du pape Sixte IV, il aurait eu alors près de soixante-dix ans. Il est plus vraisemblable que le bénéfice lui fut accordé quelques années après que Louis XII eut fait la conquête du Milanais, c'est-à-dire, vers l'an 1504 ou 1505.

Sur l'autorité d'Aubert Le Mire (*Miræus*), Perne a cru que le bénéfice accordé

à Josquin Deprès était un canonicat à l'église de Condé (Voyez la *Revue musicale*, tom. II, pag. 271 et suiv.); mais son erreur est manifeste à cet égard puisque Condé n'appartenait pas alors à la France. Cette ville était dépendante du comté de Hainaut, et Louis XII n'avait aucun droit d'y conférer un bénéfice. Voici le passage d'Aubert Le Mire: il peut donner lieu à quelques remarques intéressantes :

« Il existe à Condé, ville du Hainaut, « un célèbre chapitre de chanoines régu- « liers fondé depuis plusieurs siècles. Jos- « quin Deprès, excellent musicien, le « premier qui mit de l'ordre dans l'art de « la composition musicale, et l'augmenta « de beaucoup de parties, fut d'après le « témoignage des anciens, doyen de cette « collégiale. Il mourut l'année de J.-C. « 1501, et il a été inhumé sous le jubé « de Condé, devant le maître autel [1]. »

Les faits rapportés par Le Mire sont trop précis pour inspirer des doutes; il faut donc croire que Josquin fut en effet doyen du chapitre de Condé : d'où l'on peut conclure qu'il abandonna son canonicat de Saint-Quentin, pour se retirer dans sa patrie, où des avantages égaux ou supérieurs lui étaient offerts. Conrad Peutinger, à qui nous devons une collection précieuse de motets publiée à Augsbourg, en 1520, dit que Josquin Deprès fut maître de chapelle de l'empereur Maximilien Ier, et il a été copié en cela par Lucas Lossius. Si le fait est vrai, Josquin aurait passé au service de ce prince après avoir quitté son bénéfice de St-Quentin; et Maximilien, ayant réuni les Pays-Bas à l'empire, en 1515, lui aurait donné le canonicat de Condé, en récompense de ses services. Quant à la date de 1501 assignée à son décès, date adoptée par Perne, il est facile de démontrer ou qu'elle résulte d'une faute d'impression, ou que Le Mire a été induit en erreur. En effet, on a vu que Josquin fut élève de Jean Okeghem. Or, après la mort de celui-ci il composa un chant de déploration qui a été cité précédemment; d'où il suit qu'il a survécu à son maître. Or, un passage d'une épître de Jean Le Maire de Belges, prouve que Okeghem vivait encore en 1512 (Voyez *Okeghem*); il faut donc que le décès de Josquin soit postérieur à cette date. D'ailleurs Jean-Georges Schielen cite, dans sa Bibliothèque choisie (*Biblioth. enucleata*, pag. 327) un traité de musique composé par Josquin, sous le titre de *Compendium musicale*, qui portait la date de 1507. On ne peut croire que l'existence de cet ouvrage soit supposée, car Berardi en parle comme l'ayant vu (*Staffetta musicale*, pag. 12). Enfin, et ceci est encore plus remarquable, Adrien Petit, surnommé *Coclius* ou *Coclicus*, musicien français qui devint maître de musique à Nuremberg, vers le milieu du 16e siècle, et qui était né en 1500, a publié à Nuremberg, en 1532, un traité de musique, où il expose la doctrine de Josquin Deprès dont il était élève. Voici le titre de ce livre: *Compendium musicæ descriptum ab Adriano Petit Coclio, discipulo Josquini Des Près, in quo præter cætera tractantur hæc : 1° De modo ornate canendi; 2° De regulá contrapuncti; 3° De compositione*. On trouve dans la deuxième partie de cet ouvrage un chapitre sur le contrepoint qui a pour titre : *De regulá contrapuncti secundum doctrinam Josquini de Pratis*. Il est évident qu'un homme né en 1500, n'a pu avoir pour maître un autre homme mort en 1501. J'ai dit qu'il y a vraisemblablement une faute d'impression dans le texte de Le Mire : je présume qu'on doit lire : *Obiit anno Christi* 1521 ou 1531, au lieu de 1501; la date de 1531 est peut-être celle qui convient le mieux à cet événement,

[1] Est autem Condatum (vulgò Condé) Hannoniæ oppidum in quo monialum insigne canonicorum collegium, a multis jam sæculis resedit. Hujus collegii decanus patrum memoria fuit Josquinus Pratanus musicus excellentissimus, qui primus fere artem mucicam in ordinem redegit, multisque eam partibus auxit. Obiit anno Christi 1501. Condati odeio ante aram summam conditus. A. Miræi *De Canonic. Collegiis*. Cap. 16, p. 42.

car Spataro appelle Josquin *Optimo de li compositori del tempo nostro*, dans son *Tractato di musica*, imprimé dans cette même année 1531. J'ajouterai que si Josquin avait cessé de vivre en 1501, le titre d'un recueil de ses compositions, publié à Anvers par Tilman Susato en 1541, n'aurait pas été rédigé de cette manière : *Le septième livre, contenant vingt-quatre chansons à cinq et six parties, par feu de bonne mémoire et très excellent en musique Josquin des Prez, avec trois épitaphes du dict Josquin, composées par divers auteurs*. On ne se sert pas du mot de *feu* en parlant d'un homme qui serait mort depuis près d'un demi-siècle, et l'on ne s'amuse point à lui faire des épitaphes.

Quoi qu'il en soit, la perte de ce grand musicien fut vivement sentie par toute l'Europe; une multitude de poèmes, de *déplorations* et d'épitaphes furent composées par les poètes et les nombreux élèves sortis de son école. Swertius a conservé l'épitaphe qui, selon lui, se trouvait autrefois sous son buste dans l'église de Sainte-Gudule de Bruxelles [1], et un chant funèbre composé par Gérard Avidius de Nimègue, élève de Josquin (V. *Athen. Belgicis*). Le recueil dont j'ai parlé précédemment contient l'épitaphe mise en musique, à sept voix, par Jérome Vinders. La déploration d'Avidius a été aussi mise en musique à quatre voix, par Benoît Ducis, et à six voix, par Nicolas Gombert (V. ces noms).

Luther, ce célèbre réformateur, joignait à des connaissances étendues le talent de la poésie et de la musique. Il était même habile dans la composition et bon juge en ce qui concernait cet art. Il a dit, en parlant de Josquin : *Les musiciens font ce qu'ils peuvent des notes, Josquin seul en fait ce qu'il veut*. Si l'on examine avec attention les ouvrages de ce compositeur, on est frappé en effet de l'air de liberté qui y règne, malgré les combinaisons arides qu'il était obligé d'y mettre, pour obéir au goût de son siècle. Il passe pour être l'inventeur de beaucoup de recherches scientifiques qui dans la suite ont été adoptées par les compositeurs de toutes les nations, et perfectionnées par Pierluigi de Palestrina et quelques autres musiciens célèbres de l'Italie; toutefois la plupart de ces inventions sont d'une époque antérieure au temps où il vécut. L'imitation et les canons sont les parties de l'art qu'il a le plus avancées; il y a mis plus d'élégance et de facilité que ses contemporains; il paraît avoir été le premier qui en a fait de réguliers a plus de deux parties. Quelquefois, les contraintes de ce genre de recherches l'ont obligé à laisser l'harmonie des voix nue et incomplète; mais il rachète ce défaut par une facilité de style inconnue avant lui. Ses chansons ont plus de grâce, plus d'esprit que tout ce qu'on connait du même genre et de la même époque; il y règne en général un certain air plaisant et malin qui paraît avoir été son caractère distinctif, et qui s'alliait d'une manière assez bizarre avec ses boutades chagrines. M. de Winterfeld a accusé Josquin d'avoir porté cet esprit de plaisanterie et même de moquerie dans sa musique d'église (*Voyez* la première partie du livre sur la vie et les ouvrages de Jean Gabrieli), et conséquemment de n'avoir pas mis dans celle-ci le sentiment religieux et grave qui lui convient : en écrivant cet article, j'ai sous les yeux la collection presque complète des messes et un grand nombre de motets de Josquin Deprès, en partition, et je ne vois guère que la *Messe de l'homme armé* qui puisse donner lieu à un pareil

[1] J'ai fait de vaines recherches à Bruxelles pour découvrir l'épitaphe et le buste; aucun renseignement n'a pu m'être fourni. J'ai aussi consulté, mais sans fruit, l'ouvrage intitulé: *Basilica Bruxellensis, sive monumenta antiqua, inscriptiones et cænotaphia ædis DD. Michælis et Gudulæ*. Amstel. 1677, in-8°; il ne s'y trouve aucune indication du monument cité par Swertius, et l'on n'en trouve pas davantage dans la deuxième édition de ce livre publiée à Malines en 1743, in 8°.

reproche; peut-être en faut-il accuser le rhythme de la mélodie qui sert de thème; ce rhythme est sautillant, et la répétition de quelques-unes de ses phrases, dans des mouvemens plus ou moins rapides, est la cause principale du style plaisant et moqueur de cette composition. J. P. de Pierluigi de Palestrina lui-même, si grave, si religieux observateur du sens des paroles dans ses ouvrages, n'a pu éviter l'inconvénient que je viens de signaler dans la messe qu'il a écrite sur la chanson de l'*Homme armé*. La messe de Josquin, *la, sol, fa, ré, mi,* est sans doute une plaisanterie, et la répétition continuelle de la phrase est peu convenable pour le style religieux; mais il faut considérer que ces sortes de recherches étaient dans le goût du temps où vivait le compositeur. On doit en dire autant de l'usage de chanter ensemble des paroles de différentes prières, et même de chansons vulgaires et obscènes, dans les messes et dans les motets : cet usage s'était introduit dans l'église dès le 13e siècle, et il s'est maintenu long-temps après Josquin. C'était une absurdité, mais cette absurdité n'est pas plus l'œuvre de Josquin que celle de ses contemporains et de ses successeurs. Ce musicien est souvent aussi grave, aussi religieux, aussi convenable, dans sa musique d'église qu'aucun autre compositeur de son temps. Je citerai à cet égard comme des morceaux irréprochables, et comme des sources de beautés remarquables pour le temps, l'*Inviolata* à cinq voix sur le plain chant; le *Miserere,* également à cinq voix, où l'on trouve un des plus anciens exemples connus de la réponse tonale à un sujet de fugue; le *Stabat mater,* composition touchante établie sur une large combinaison du plain-chant; le motet *Præter rerum seriem*, à six voix; l'antienne à six *O Virgo prudentissima*, avec un canon à la quinte entre le tenor et le contralto, et les cinq salutations de J.-C., à quatre voix, morceaux du style le plus noble. Il en est un grand nombre d'autres qui pourraient être ajoutés à cette liste. L'observation de M. de Winterfeld n'est donc pas fondée.

Il en est une autre plus juste qui a été faite par M. l'abbé Baini (*Memor. stor. crit. della vita e delle opere di G. Pierl. da Palestrina*, t. I, n. 195); c'est que l'extension exorbitante donnée souvent par Josquin aux différentes voix, peut faire croire qu'il a composé une partie de sa musique pour des instrumens, et qu'il y a ensuite ajouté les paroles. Ce défaut fut celui de beaucoup de maîtres du 15e et du 16e siècle. On en voit un exemple fort remarquable dans un morceau à trois voix qui termine le *Traité de l'exposition de la main musicale* de J. Tinctoris, où le supérius descend jusqu'au *sol* grave de la basse, et monte graduellement jusqu'au *mi* aigu du soprano. Il n'existe point de voix qui ait cette étendue; cependant on a placé sous les notes les paroles *Kyrie dic Domine, sed eleyson dic miserere.*

Au premier aspect, lorsqu'on examine les compositions de Josquin Deprès, et lorsqu'on les compare à celles de ses prédécesseurs, on ne voit pas qu'aucune invention importante lui appartienne, ni qu'il ait changé dans les formes de l'art ce qui existait avant lui. Ainsi l'harmonie n'est dans sa musique que ce qu'elle est dans celle d'Ockeghem, d'Obrecht et de quelques autres maîtres de l'époque précédente, soit par la constitution des accords, soit par leur enchaînement. La disposition des parties, la tonalité, le système des imitations et des canons, la notation, tout est semblable dans ses ouvrages aux productions d'une époque antérieure. Mais un examen approfondi de ces mêmes ouvrages y fait découvrir une perfection plus grande dans chacune de ces parties, un caractère particulier de génie qui n'existe point dans les autres. Les formes de sa mélodie sont souvent entièrement neuves, et il a eu l'art d'y jeter une variété prodigieuse. L'artifice de l'enchaînement des parties, des repos, des ren-

trées, est chez lui plus élégant, plus spirituel que chez les autres compositeurs. Mieux que personne il a connu l'effet de certaines phrases obstinées qui se reproduisent sans cesse, particulièrement dans la basse, pendant que la mélodie de la partie supérieure brille d'une variété facile, comme si aucune gêne ne lui était imposée. Il n'a point connu la modulation sensible, parce que celle-ci n'a pu naître que de l'harmonie dissonante naturelle qui a changé le système de la tonalité, près d'un siècle après lui; mais il avait compris la puissance de certains changemens de tons, et il a quelquefois employé de la manière la plus heureuse le passage à la seconde minence supérieure du ton principal; sorte de modulation qui, appliquée à la tonalité moderne, a été reproduite avec un grand succès par Rossini et quelques autres compositeurs de l'époque actuelle.

Bien que Josquin écrivît avec facilité, il employait beaucoup de temps à polir ses ouvrages. Glaréan dit qu'il ne livrait ses productions au public qu'après les avoir revues pendant plusieurs années. Dès qu'un morceau était composé, il le faisait chanter par ses élèves; pendant l'exécution, il se promenait dans la chambre, écoutant avec attention, et s'arrêtant dès qu'il entendait quelque passage qui lui déplaisait pour le corriger à l'instant. Ces soins sont d'autant plus remarquables que sa vie fut agitée, et qu'il produisit beaucoup, comme font d'ordinaire les hommes de génie.

Tout démontre que Josquin Deprès fut le chef et le type de la musique de son temps, que sa réputation fut universelle, qu'il fut l'artiste qui exerça le plus d'influence sur la destinée de l'art de son temps; et peut-être est-il permis de dire qu'il conserva cette influence plus long-temps qu'aucun autre, car elle commença à se faire sentir vers 1485, et ne cessa qu'après que Palestrina eut perfectionné toutes les formes de l'art, c'est-à-dire plus de soixante-dix ans après. Quelles que soient les modifications que l'art a subi, et quelque difficulté qu'il y ait aujourd'hui d'apprécier le mérite des compositions de Josquin, n'oublions pas que l'artiste qui obtint un succès si universel ne peut être qu'un homme supérieur. Il y a donc plus de préjugés que de véritable raison dans les opinions émises par des écrivains modernes contre le mérite de Josquin. Artéaga a dit, en parlant de ses ouvrages, qu'en écoutant la musique qu'il a composée sur les sonnets de Pétrarque, il semble qu'on voit le Satyre de l'Aminte du Tasse, essayant de violer de sa main grossière les délicates beautés de Silvie. En écrivant ce passage, Artéaga était sous l'influence des opinions tranchantes de la fin du 18ᵉ siècle. Le vénitien M. Majer n'est pas mieux fondé dans les diatribes qu'il a lancées depuis lors contre les musiciens belges et particulièrement contre Josquin. Toutes ces sorties font voir peu de connaissance de l'art, et peu de philosophie esthétique.

J'ai dit que les productions de Josquin Deprès sont en grand nombre. Je vais donner une indication de toutes celles qui sont venues à ma connaissance, et de leurs diverses éditions ou copies manuscrites. I. Messes. Dans la collection des messes de divers auteurs publiée à Venise par Octave Petrucci de Fossombrone, en 1503, 1508 et 1513, sous ce titre : *Missæ diversorum auctorum quatuor vocibus*, on trouve trois livres de Messes de Josquin Deprès. Le premier contient les messes dont les titres suivent : 1° *Super voces musicales;* 2° *La, sol, fa, ré, mi;* 3° *Gaudeamus;* 4° *Fortuna disperata;* 5° *l'Homme Armé, sexti toni.* Glaréan a publié dans son *Dodecachorde* l'*Agnus Dei* de la première de ces messes, le *Benedictus* de la deuxième, le *Benedictus* de la troisième, l'*Agnus Dei* de la quatrième, et le *Benedictus* de la dernière. Dans une collection manuscrite de la Bibliothèque du Conservatoire de musique de Paris, on trouve en partition les messes *la, sol, fa, ré, mi,* et de l'*Homme Armé,* à quatre et à

six voix. Le deuxième livre de messes de Josquin publié par Petrucci contient celles dont les titres suivent : 1° *Ave Maris stella;* 2° *Hercules Dux Ferrariæ;* 3° *Malheur me bat;* 4° *Lami* (L'Ami) *Baudichon;* 5° *Una musqui de Buscaya* (Thême d'une chanson espagnole); 6° *Dung aultre amor* (D'un autre amour). Glaréan a publié *Le pleni sunt cœli* et l'*Agnus Dei* de la deuxième messe. Le troisième livre des messes de Josquin renferme : 1° *Missa Mater patris;* 2° *Faysans regrets;* 3° *Ad fugam;* 4° *Didadi* (Messe des Dez); 5° *De Beata virgine;* 6° *Sine nomine*. Dans une très rare collection qui a pour titre : *Liber quindecim missarum electarum quæ per excellentissimos musicos compositæ fuerunt,* et qui a été publiée à Rome en 1516 (in-fol. m°), par André Antiquo de Montona, on trouve les deuxième, troisième et cinquième messes de ce livre. Glaréan a publié *Et in terra pax* et *Agnus Dei* de la messe de *Beata Virgine*. La plus singulière de toutes les compositions contenues dans le troisième livre est la messe des dez. Cette messe porte à la marge de chaque morceau deux dez dont le nombre de points indique la proportion des temps de mesure et de prolation des différentes parties. Le système de notation de ces proportions présente d'assez grandes difficultés pour la traduction en notation moderne. J'ai mis en partition tous les morceaux de cette messe. Doni (*Libraria,* Vinegia 1550) cite cinq livres de messes de Josquin Deprès; toutefois, il est douteux que les deux derniers aient été publiés. Je possède en partition toutes les messes citées précédemment. Théophile Folengo, connu sous le pseudonyme de *Merlin Coccaie,* a écrit dans le livre 25ᵉ de son poème macaronique, une prophétie où il indique les titres de deux autres messes de Josquin (*Huc me Sydereo,* et *Se congé*). Voici le passage :

O Felix Bido, Carpentras, Silvaque, Broier,
Vosque leoninæ cantorum squadra capellæ
Josquini quoniam cantus frisolabitis illos,
Quos Deus auscultans cœlum monstrabit apertum,
Missa *Super voces Mussorum, Lassaque far mi,*
Missa *super sextum, fortunam,* Missaque *Musque,*
Missaque *de Domina, sine nomine, Duxque Fer-*
Partibus in senis cantabitur illa *Beata* [*rariæ,*
Huc me sydereo, Se congé, etc.

Les volumes manuscrits des archives de la chapelle pontificale contiennent deux messes sur la chanson de l'*Homme armé,* par Josquin Deprès, l'une à quatre voix, qui a été publiée dans la collection de Petrucci, l'autre à cinq. On conserve aussi parmi les manuscrits de cette chapelle les autres messes de ce compositeur dont les titres suivent : 1° *Pange lingua*; 2° *De nostra Domina,* à quatre voix (c'est la messe de *Beata Virgine* qui a été publiée); 3° *De Domina,* à six voix; 4° *De Village;* 5° *Des rouges nés;* 6° *Da pacem, Domine;* 7° *De tous biens plaine* (pleine). Le nombre des messes de Josquin Deprès, qui sont connues jusqu'à ce jour, est donc de vingt-cinq. Plusieurs extraits de ces messes ont été insérés par Sebald Heyden dans son livre intitulé : *De Arte canendi* (Nuremberg, 1540, in-4°). II. Motets. 1° Le premier livre des *Motetti de la Corona,* publié à Venise en 1514, par Octave Petrucci, contient de Josquin Deprès les motets à quatre voix : *Christum, ducem redemis,* et *Memor esto verbi tuo;* 2° Le troisième livre publié en 1519, contient : *Ave nobilissima Creatura; Ave Maria, gratia plena; Alma redemptoris, Domine ne in furore, Huc me sydereo,* à six voix; *Miserere mei Deus,* à cinq voix; *Præter rerum seriem,* à cinq, *Stabat mater,* à cinq. Ce stabat a été publié postérieurement par Grégoire Faber, dans son livre intitulé *Musices practicæ erotematum* (p. 116-139), et Choron en a donné une édition en partition (Paris, Leduc, 1807). Le quatrième livre des Motets de la couronne, renferme : *Inviolata integra, Lectio actuum Apost.,* et *Missus est angelus,* à cinq voix; *Misericordias Domini; O crux ave spes; O pulcherrima mulierum,* à quatre. D'au-

tres collections imprimées par Petrucci de Fossombrone en 1503, 1504 et 1505, contiennent aussi des motets de Josquin; n'ayant point vu ces collections, j'ignore quels sont ces motets, et quel en est le nombre. La première collection est intitulée *Canti cento cinquanta*, Venise, 1503, in-4° obl.; la seconde est citée par Draudius sous le titre de *Concentus Jucundiss.*, 8, 6, 5, 4 *voc. harmoniæ musicæ Odhecaton*, Venise, sans date : elle contient cent motets en deux livres. Le troisième livre, contenant quarante-sept motets, a été publié en 1504; la plus grande partie de ces motets est de Josquin Deprès. Le cinquième livre, achevé d'imprimer le 4 juin 1505, renferme cinquante-cinq motets, dont cinq (*Ave Regina*, *Gaude virgo*, *Virgo saluti*, *Vultum tuum* et *Veni Sancte Spiritus*) sont de Josquin Deprès. Dans le cinquième livre (Venise, 1505), on ne trouve que deux motets de cet auteur, *Homo quidam*, et *Requiem*. En 1520, Conrad Peutinger publia à Augsbourg une collection de motets de divers auteurs, intitulée : *Liber selectorum cantionum quas vulgò motettas appellant, sex, quinque et quatuor vocum*; il y a inséré quatre motets à six voix de Josquin (*Præter rerum seriem; O virgo prudentissima; Anima mea liquefacta est; Benedicta et cœlorum regina*), trois à cinq voix (*Miserere mei Deus; Stabat mater dolorosa*, et *Inviolata integra*), et un *De profundis* à quatre. Pierre Attaignant, imprimeur de Paris, a publié plusieurs livres de motets de Josquin depuis 1533 jusqu'en 1539. En 1549, le même imprimeur fit paraître un autre recueil de motets inédits de ce compositeur sous ce titre : *Josquini Des Prez, musicorum omnium facile principis tredecim modulorum selectorum opus, nunc primum cura solerti impensaque Petri Attingentis, regii typographi excussum*, in-4° obl. goth. Le titre porte la date de 1459; mais c'est évidemment une transposition de chiffres, car l'art d'imprimer la musique n'était pas connu alors, et Attaignant n'existait pas. Un livre de motets de Josquin, choisi dans les collections de Petrucci, a paru sous ce titre : *Cantilenas varias sacras, quas motettas vocant*, Antverpiæ, typis Tilmani Susati, anno 1544, in-4° obl. Adrien Le Roy et Robert Ballard ont donné une autre édition de ces motets, et l'ont intitulée : *Josquini Pratensis, musicis præstantissimi, moduli, ex sacris litteris delecti, et in* 4,5,6 *voces distincti*, Parisiis, 1555, in-4° obl. Le Dodécachorde de Glaréan renferme *Ave verum* à deux et trois voix; *De profundis*, à quatre; *Domine non secundum*; *Liber generationis* à quatre, *Magnus es tu Domine*, à quatre; *O Jesu fili David*, à quatre, et *Victimæ paschali laudes*, à quatre, de Josquin. On trouve aussi des motets de ce musicien dans la collection intitulée : *Psalmorum selectorum a præstantissimis hujus nostri temporis in arte musica artificibus in harmoniæ quatuor, quinque et sex vocum redactarum, tom. I, II, III et IV. Noriberga, ex officina Joannis Montani et Ulrici Neuberi*, anno 1553-54, in-4°. Une autre collection de psaumes, publiée par Georges Forster, et imprimée à Nuremberg, en 1542, par Jean Petrejus, renferme aussi des motets de Josquin Deprès. Enfin la collection de Salblinger, publiée à Augsbourg, en 1545, les principes de musique pratique de Jean Zuger (Leipsick, 1554, in-4°), le deuxième volume de l'histoire de la musique, par Burney, le deuxième volume de l'histoire de Hawkins, le deuxième de celle de Forkel et le premier de celle de Busby, contiennent des motets de Josquin, ou des extraits de ses messes, en partition. III. Chansons françaises. 1° *Le septième livre, contenant vingt-quatre chansons à cinq et six parties, par feu de bonne mémoire et très excellent en musique Josquin Des Prez, avec trois épitaphes du dict Josquin, composées par divers auteurs*, Anvers, Tilman Susato, 1545, in-4°; 2° *Le pre-*

mier, le segont et le tiers livre des chansons à quatre et à cinq parties du prince des musiciens Jossequin De Prez, Paris, Nicolas Du Chemin, 1553, in-4° oblong. Quelques-unes des chansons françaises de Josquin Deprès sont contenues dans le recueil qui a pour titre : *Meslanges de chansons tant des vieux autheurs que des modernes, à cinq, six, sept et huict parties, à Paris, par Adrien Le Roy et Robert Ballard*, 1572, in-4°. Beaucoup d'autres collections renferment des compositions de Josquin Deprès, mais il serait trop long de les citer toutes.

DEREGIS (GAUDENCE), né à Agnona, près de Verceil, en 1747, fit ses premières études musicales au séminaire de Casadadda, à Varallo, sous la direction du chanoine Comola ; passa ensuite à Borgo-Sesia, où son oncle Joseph Deregis lui enseigna la composition, et devint enfin maître de chapelle de la collégiale d'Ivrea, en 1775. Il est mort dans ce lieu en 1816. Il a laissé en manuscrit beaucoup de messes et de vêpres à grand orchestre, dont on vante le style large et savant.

DEREGIS (LUC), d'Agnona, près de Verceil, cousin du précédent, naquit en 1748. Il apprit la musique à Bologne, et fut nommé chanoine et directeur de la chapelle de Borgo-Sesia, où il a composé des messes, des motets et un *Te Deum* qui passent pour être excellens. Deregis est mort le 30 août 1805, des suites d'une chute de cheval.

DERHAM (WILLIAM), théologien anglais, naquit le 26 novembre 1657 à Stroughton près de Vorcester. Il fit ses études à Blockley et au collége de la Trinité à Oxford. Devenu recteur à Upminster, dans le comté d'Essex, en 1689, il borna son ambition à cette place qu'il conserva jusqu'à sa mort, arrivée en 1735. Dans sa jeunesse (en 1696) il avait publié un traité de l'horlogerie et de l'art de noter les cylindres pour les carillons, sous ce titre : *The Artificial Clock-maker;* la quatrième édition de cet ouvrage a paru à Londres, en 1734, in-12, avec de grandes augmentations et des corrections. Le titre *de la cinquième,* publiée en 1759, in-12, est celui-ci : *The Artificial Clock-maker, or a treatise of watch and clock work; shewing to the meanest capacities the art of calculating numbers to alter clock-work, to make chimes and set them to musical note, and to calculate and correct the motions of pendulums.* Derham a inséré dans les Transanctions philosophiques (tom. XXVI, n° 313, pag. 2), un mémoire sur la propagation du son, intitulé : *Experiments and Observations on the motion of Sound.* Un autre mémoire du même auteur a paru dans le même recueil (ann. 1707, pag. 380), sous ce titre : *Account of Experiments on the motion and velocity of sound.*

DÉRIVIS (. . .), né dans un village des environs d'Alby (Aveyron), en 1781, entra comme élève au Conservatoire de musique de Paris, au mois de frimaire an VIII, et y reçut des leçons de chant de Richer. Le 11 février 1803 il débuta avec succès à l'Opéra, par le rôle de *Zarastro,* dans *Les Mystères d'Isis*, et dans la même année il fut admis à la chapelle du premier consul Bonaparte. Doué d'une voix de basse sonore et puissante, d'une taille avantageuse et d'une figure dramatique, Dérivis aurait pu devenir un chanteur distingué et un acteur remarquable s'il eût été bien dirigé dès ses premiers pas dans la carrière dramatique; mais il n'avait alors que de mauvais modèles dans ses chefs d'emploi; l'école de chant de l'Opéra n'était que celle des cris : il y apprit à jeter sa voix avec effort pour en augmenter la puissance, et cette vicieuse méthode usa avant le temps une des constitutions les plus robustes de chanteurs qu'il y ait eu. Tout semblait favoriser Dérivis dès son entrée au théâtre. Adrien, succombant aussi à la fatigue de la mauvaise manière de chanter qu'il enseignait à ses élèves, se retirait jeune encore; Dufresne était trop faible pour être autre

chose qu'un double, en sorte que le débutant se trouva chef d'emploi après peu d'années. Il joua d'origine tous les premiers rôles de basse des opéras nouveaux qui furent représentés depuis 1805 jusqu'en 1828. Le 5 mai de cette dernière année il joua pour la dernière fois dans une représentation à son bénéfice, le rôle d'*OEdipe,* un de ceux où il montrait du talent comme acteur. En 1826, Rossini avait arrangé pour lui le rôle de *Mahomet* dans le *Siége de Corinthe,* et pour la première fois Dérivis avait essayé d'y vocaliser des traits rapides; mais sa voix avait un timbre trop puissant pour avoir de la légèreté; d'ailleurs, les habitudes de cet acteur étaient trop anciennes pour qu'il pût changer de manière; il dut se retirer devant la révolution chantante qui s'opérait alors à l'Opéra. Depuis ce temps il a voyagé pour donner des représentations dans les départemens, et s'est même engagé dans quelques troupes d'Opéra de province. En 1834, il jouait à Anvers.

M[lle] Naudet, élève du Conservatoire de Paris, qui devint ensuite la femme de Dérivis, débuta à l'Opéra par le rôle d'*Antigone,* dans *OEdipe à Colonne,* le 12 nivôse an XII (3 janvier 1804), n'obtint qu'un succès médiocre, et se retira peu de temps après. Elle est morte à Paris en 1819.

Dérivis, fils des précédens, est né à Paris en 1809. Admis au Conservatoire de musique comme élève du pensionnat, il s'y livra à des études de chant, obtint un prix au concours de 1831, et débuta à l'Opéra, le 21 septembre de la même année, par le rôle de *Moïse,* dans l'opéra de ce nom. Depuis cette époque, il a travaillé avec ardeur à développer les avantages de la belle voix de basse dont la nature l'a doué; ses progrès ont été constans, et l'on a lieu de présumer que ce jeune acteur occupera un rang distingué parmi les chanteurs de l'Opéra français, quand il sera devenu chef de l'emploi qu'il ne remplit aujourd'hui que comme remplaçant de Levasseur.

DERODE (VICTOR), né dans le département du Nord, membre de la Société des Sciences, de l'Agriculture et des Arts de Lille, de la Société d'Émulation de Cambrai, est auteur d'un livre qui a pour titre: *Introduction à l'étude de l'harmonie, ou exposition d'une nouvelle théorie de cette science,* Paris, Treuttel et Würtz, 1828, un vol. in-8° de 374 pages, avec sept planches et deux tableaux. Cet ouvrage est d'un genre absolument neuf, et a pour base un système qui appartient tout entier à son auteur. Après avoir donné des notions préliminaires, conformes aux théories connues, de quelques expériences d'acoustique et des lois qu'on en déduit, M. Derode arrive à la gamme et au nom des intervalles: c'est là que commence la série de ses idées particulières. Selon lui, cette gamme, dont on a fait l'un des élémens de la musique, n'a pas l'utilité qu'on lui accorde généralement, et il ne la considère point comme un principe constitutif de l'art. Déduisant toutes les conséquences de cette première donnée, M. Derode ne voit dans le *ton* qu'une convention purement arbitraire, et seulement *une invention de méthode,* quoique ce soit sur *la tonalité* que reposent la mélodie et l'harmonie, telles qu'elles tombent sous les sens, la composition, l'art du chant, la construction des instrumens, etc. Les intervalles ne lui paraissent pas non plus devoir être présentés comme des relations de différens sons, mais comme des proportions tirées de la division d'une corde. On voit que dans ce système c'est le principe mathématique qui domine, et c'est en effet sur le principe mathématique que repose la théorie de M. Derode, en sorte que toutes les considérations de rapports métaphysiques des sons en sont exclues; cependant, par une sorte de contradiction, en certains cas fort difficiles, l'auteur est forcé d'avouer que l'arithmétique et l'algèbre ne sont de nul secours pour expliquer les faits, et qu'il faut prendre pour règle la sensation.

Ce système n'a point eu de succès.

DEROSIERS (NICOLAS), musicien français, vivait en Hollande vers la fin du 17e siècle. Il s'est fait connaître par les ouvrages suivans : 1° Trois livres de trios pour divers instrumens ; 2° Ouvertures à trois parties et concerts à quatre pour divers instrumens ; 3° Douze ouvertures pour la guitare, œuv. 5, La Haye, 1688 ; 4° Méthode pour jouer de la guitare ; 5° La fuite du roi d'Angleterre, à deux violons ou deux flûtes et basse, Amsterdam, 1689.

DEROSSI (JOSEPH), compositeur, né à Bientina, près de Pise, vers le milieu du 17e siècle, a publié, à Venise, en 1680, un livre de messes à seize voix réelles. Un autre musicien, nommé *Fabrice Derossi*, a composé, vers le même temps, des duos pour deux voix de soprano, avec accompagnement de clavecin.

DEROSSI (LAURENT), est aussi connu comme compositeur de duos pour deux voix de soprano avec accompagnement de clavecin.

DESARGUS (XAVIER), né à Amiens vers 1768, fut d'abord attaché à la cathédrale de cette ville, en qualité de musicien de chœur ; il avait alors une fort belle voix de haute-contre. Les églises ayant été fermées par suite de la révolution de 1789, Desargus vint à Paris et entra dans les chœurs de l'Opéra ; mais, ne se sentant point de goût pour le théâtre, il quitta cette carrière et se livra à l'étude de la harpe. Il devint en peu de temps un habile professeur de cet instrument, et en donna des leçons jusque vers 1832, époque où il a cessé d'enseigner. Parmi plusieurs bons élèves qu'il a formés on remarque son fils, qui, après avoir été attaché comme harpiste à l'Opéra-Comique, a été à Berlin au service du roi de Prusse, puis est revenu à Paris en 1832, s'est établi à Bruxelles vers la fin de la même année, et se trouve encore en cette ville en ce moment (1835).

Les compositions de Desargus (père), au nombre d'environ ving-cinq œuvres, consistent en sonates pour la harpe, avec ou sans accompagnement, en pots-pourris, fantaisies et airs variés pour le même instrument ; enfin en duos pour harpe et piano. En 1809, il publia une *Méthode de harpe*, à Paris, chez Nadermann ; il a refondu entièrement cet ouvrage, et l'a fait paraître en 1816, sous le titre de *Cours complet de harpe, rédigé sur le plan de la méthode de piano du Conservatoire* ; enfin une nouvelle édition de cet ouvrage, fort améliorée et considérablement augmentée, a été publiée à Paris en 1820, chez Laffillé.

DESAUGES (DENIS), prêtre du diocèse d'Évreux, né en 1598, a publié un livre intitulé : *L'Esclaircissement du plain-chant, ou le vray thrésor des choristes*, Paris, 1664, 30 pages in-8°.

DÉSAUGIERS (MARC-ANTOINE), né à Fréjus, en 1742, apprit la musique sans maître. En 1774, il se rendit à Paris, où il se fit connaître d'abord par la traduction des *Réflexions sur l'art du chant figuré de J.-B. Mancini*, Paris, 1776, in-8°. Cet ouvrage fut suivi du *Petit OEdipe*, pièce en un acte, dont il fit la musique, et qui fut représenté aux Italiens en 1799. L'année suivante il donna à l'Opéra *Érixène, ou l'Amour enfant*, paroles de Voisenon, et successivement, il fit représenter au Théâtre-Italien *Florine*, en deux actes (1780), *Les Deux Sylphides* (1781), toutes deux sur des paroles d'Imbert, et *Les Jumeaux de Bergame*, paroles de Florian (1782). Cette dernière pièce eut un grand succès : on y trouve quelques petits airs qui firent longtemps les délices de Paris. Vers le même temps, Désaugiers donna au théâtre de Monsieur, alors à la foire Saint-Germain, *L'Amant travesti*, en un acte, imité du conte de La Fontaine intitulé *Le Muletier* ; en 1791 il fit représenter au théâtre Feydeau *Le Médecin malgré lui*, dans lequel il introduisit d'une manière assez plaisante l'air révolutionnaire *Ça ira*. Outre ces ouvrages, il a composé la musique d'une multitude de petits opéras pour les

théâtres secondaires qui existaient de son temps, entre autres *Les Rendez-vous*, en un acte, pour les Beaujolais. Le chant de la musique de Désaugiers ne manque ni de naturel, ni de facilité, mais son harmonie, lâche et incorrecte, se sent de la faiblesse des études musicales en France, à l'époque où il avait appris la composition. Ce musicien fut lié d'amitié avec Gluck et Sacchini, et composa, à la mémoire de ce dernier, une messe de *requiem* qui fut estimée dans le temps de sa nouveauté. L'exaltation de ses idées lui avait fait embrasser avec avidité les principes de la révolution; dans une pièce de musique, composée de chœurs et d'instrumens, qu'il avait intitulée *Hiérodrame*, et qu'il fit exécuter à Notre-Dame, il célébra *la prise* de la Bastille. Il a laissé en manuscrit un grand opéra sur le sujet de *Bélisaire*, dont les paroles sont de son fils aîné, qui fut depuis secrétaire de légation en Danemarck. Désaugiers est mort à Paris, le 10 septembre 1793.

DESAYVE. *V.* SAYVE (DE).

DESBOULMIERS (JEAN-AUGUSTIN-JULIEN), littérateur, né à Paris en 1731, entra fort jeune dans la carrière militaire, servit quelque temps en Allemagne, puis revint à Paris, et renonça aux armes pour les lettres. Toutefois il y avait en lui plus de penchant pour la littérature que de talent véritable, et dans ses ouvrages il ne s'éleva point au-dessus du médiocre. Il mourut à Paris en 1771, à l'âge de quarante ans. Au nombre de ses productions, on trouve quelques opéras-comiques, entre autres *Toinon et Toinette*, dont Gossec a composé la musique; mais ses ouvrages les plus importans sont : 1° *Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre-Italien, depuis son rétablissement* (en 1697) *jusqu'à l'année* 1769, Paris, 1769, sept vol. in-12. Ce livre renferme l'analyse des pièces jouées au Théâtre-Italien, et des notices sur les auteurs et les acteurs de ce théâtre jusqu'en 1769. On y trouve aussi, à la fin, un catalogue raisonné par ordre alphabétique des pièces et des acteurs dont il n'est point parlé dans l'ouvrage; 2° *Histoire du théâtre de l'Opéra-Comique*, Paris, 1769, deux vol. in-12. Desboulmiers donne dans ce livre l'analyse des pièces qui ont été représentées sur le théâtre de l'Opéra-Comique depuis 1712 jusqu'en 1761.

DESBOUT (LOUIS), chirurgien français, attaché au service des troupes italiennes, dans la seconde partie du 18e siècle. Il est auteur d'une dissertation sur l'usage de la musique dans les maladies nerveuses, qui a paru sous ce titre : *Ragionamento fisico-chirurgico sopra l'effetto della musica nelle malattie nervose*, Livourne, 1740, in-8°.

DESBROSSES (ROBERT), né à Bonn-sur-le-Rhin, en 1719, entra comme acteur pensionnaire à la Comédie-Italienne, en 1743, et se retira en 1764. Il a composé la musique d'un divertissement représenté en 1751, sous le titre du *Mai*, des *Sœurs Rivales*, opéra-comique, représenté en 1762, du *Bon Seigneur*, et des *Deux Cousines*, en 1763. Desbrosses était mauvais acteur et compositeur médiocre. Il est mort à Paris, le 29 pluviôse an VII (1799), à l'âge de quatre-vingts ans.

DESBROSSES (MARIE), actrice de l'Opéra-Comique, fille du précédent, est née à Paris en 1763. Elle n'avait que treize ans lorsqu'elle débuta à la Comédie-Italienne; elle y parut la première fois le 29 avril 1776, dans le rôle de *Justine* du *Sorcier*, opéra de Philidor, et dans *Colombine* de *La Clochette*, opérette de Duni. Accueillie favorablement par le public, séduit par un talent si précoce, elle fut engagée immédiatement après comme pensionnaire. La suite de sa carrière dramatique ne répondit point à ce brillant début. Trop de charmes étaient attachés au talent et à la personne de Mme Dugazon, alors en possession des premiers rôles, pour que Mlle Desbrosses pût lutter avec elle. Toutefois, une maladie sérieuse de l'actrice célèbre, après les premières représen-

tations d'*Alexis et Justine*, opéra de Dezaides, Mlle Desbrosses consentit à la remplacer dans le rôle principal de cette pièce, le 4 juillet 1785. L'accueil que lui fit le public n'était point encourageant; la douleur qu'elle en ressentit donna à sa physionomie un caractère si touchant, que le public consentit enfin à l'entendre, et cette disposition contribua à donner à son chant et à son jeu une expression vive qui enleva tous les suffrages et la fit rappeler à la fin de la pièce aux applaudissemens de toute l'assemblée. Plus tard, Mlle Desbrosses joua les rôles de la *Comtesse d'Albert,* de *Camille,* dans l'opéra de Dalayrac, et dans d'autres rôles du même genre; plus tard encore elle prit l'emploi des rôles qu'on appelait *les duègnes* dans l'ancien Opéra-Comique français, et remplaça l'excellente actrice Madame Gonthier pendant une absence de celle-ci. Mécontente de se voir toujours repoussée par les préventions de ses camarades, et de n'occuper qu'une position incertaine après de longs services, Mlle Desbrosses demanda sa retraite en 1796, alla jouer quelque temps en province, revint à Paris en 1798, et entra au théâtre Feydeau, où elle fut traitée plus favorablement qu'à la Comédie-Italienne. A la réunion des deux théâtres, en 1801, elle reprit son rang d'ancienneté dans la nouvelle société des acteurs de l'Opéra-Comique. En 1812, la retraite de Mme Gonthier la rendit chef de l'emploi des duègnes. Elle n'eut jamais le jeu fin et spirituel de cette actrice inimitable, mais ayant plus de voix et d'oreille, elle était moins antipathique à la musique. D'ailleurs, elle ne manquait pas d'une certaine franchise de diction qui produisait de l'effet dans les rôles de son emploi. Après cinquante-trois ans de service au théâtre, Mlle Desbrosses s'est retirée au mois d'avril 1829.

DESCARTES (RENÉ), philosophe célèbre et génie sublime, naquit à La Haye, en Touraine, le 31 mars 1596. L'histoire de ce grand homme se liant nécessairement à celle des travaux qui l'ont illustré, mais qui ne sont pas l'objet de ce livre, on se bornera ici à renvoyer aux dictionnaires historiques, dans lesquels on trouvera sa biographie, l'analyse de ses découvertes en mathématiques, et celle de ses systèmes en physique et en métaphysique, fruits d'une imagination brillante qui, souvent, aima mieux chercher à deviner la nature que de l'étudier. Je ne parlerai donc de Descartes qu'à l'occasion d'un *Compendium Musicæ* qu'il écrivit en 1618, à l'âge de vingt-deux ans, à la prière de son ami Isaac Beckmann, alors recteur à Dordrecht. Malheureusement cet ouvrage est peu digne du nom de son auteur : il parut le sentir, car il ne voulut jamais permettre qu'il fût imprimé; aussi ne le fut-il qu'après sa mort, à Utrecht, en 1650, in-4°. Ce livre a été réimprimé depuis lors dans les deux éditions de ses œuvres complètes, Amsterdam, 1690 à 1701, neuf vol. in-4°, et 1713, aussi en neuf vol. in-4°. Lord Bronneker, président de la société royale de Londres, en publia une traduction anglaise, à Londres, en 1653, in-4°, et le P. Poisson, de l'Oratoire, le traduisit en français, à la suite de sa Mécanique, et la fit paraître sous ce titre : *Abrégé de la musique de M. Descartes, avec les éclaircissements nécessaires,* Paris, 1668, in-4°. Cette traduction a été insérée dans la collection des œuvres de Descartes en français, Amsterdam, 1724-1729, treize vol. in-12.

Outre ce petit ouvrage, Descartes a aussi traité de divers objets relatifs à la musique dans ses épîtres, imprimées à Amsterdam, in-4°, en 1682. On y trouve, *Part.* 1, *Epist.* 61, *De Musica et celeritate motus; Part.* 2, *Ep.* 23, *De Musica; Ep.* 24, *De Nervorum Sono; Ep.* 61, *De Vibratione Chordarum; Ep.* 66, *Variæ animadversiones ad Musicam spectantes; Ep.* 68, *De Musica, et responsio ad quasdam quæstiones musicas; Ep.* 72, *Cur sonus facilius feratur secundum longitudinem trahis percussæ, quam per*

ærem solum ; de tremore æris ; Ep. 73, *De Reflexione soni ac luminis ; de Consonantiis , de refractione sonorum ; Ep.* 74, *De Resonantia Chordarum; Ep.* 76, *Variæ questiones ; Ep.* 77, *De motu Chordarum ; Ep.* 103, *De Motu Chordarum et de Musica; Ep.* 104, *De Sono; Ep.* 105, *De Motu Chordarum et de Musica, de Sonis et intensione Chordarum; Ep.* 106, *De Tonis musicis : de Tonis mixtis; Ep.* 110, *Ad quam distantiam sonus audiri possit; de Imaginatione ad judicandum de tonis, de sonis, de sono fistularum ; Ep.* 112, *De Tonis musicalibus.* Les lettres de Descartes ont été traduites en français, et réunies en six vol. in-12, Amsterdam, 1724-1725. Ce grand homme mourut en Suède le 11 février 1650.

DESENTIS (JEAN-PIERRE), professeur de clavecin, à Paris, vers 1780, a publié en 1787 : 1° *Trois sonates pour le clavecin avec accompagnement de violon*, op. 1 ; 2° Recueil d'airs connus, mis en variations pour le clavecin.

DESESSARTS (NICOLAS-TOUSSAINT MOYNE, dit), né à Constance, le premier novembre 1744, fut avocat à Paris, puis libraire et chargé d'affaires contentieuses, particulièrement près de la cour de cassation. Il mourut à Paris, le 5 octobre 1810. Compilateur infatigable, il a publié un grand nombre d'ouvrages de tout genre parmi lesquels on remarque celui-ci : *Les trois théâtres de Paris, ou abrégé historique de l'établissement de la Comédie-Française, de la Comédie-Italienne et de l'Opéra*, Paris, 1777, in-8°. On trouve quelques renseignemens relatifs à des écrivains sur la musique, dans son livre intitulé : *Siècles littéraires de la France, ou Nouveau Dictionnaire historique, critique et bibliographique de tous les écrivains français morts et vivans, jusqu'à la fin du* 18° *siècle*, Paris, 1800-1801, six vol. in-8°, et supplément, 1803, un vol. in-8°.

DESESSARTZ (JEAN-CHARLES), médecin distingué, né à Bragelogne, près de Bar-sur-Seine, en 1730, fit ses premières études à Tonnerre, et les acheva à Paris, au collége de Beauvais. Quand elles furent terminées, il se livra à la médecine, et pendant qu'il suivait les cours de cette science, il donna des leçons de mathématiques pour exister. Après avoir été reçu docteur à Reims, il alla exercer la médecine à Villers-Cotterets, puis à Noyon, et enfin à Paris, où il fut nommé en 1770, professeur de chirurgie, et ensuite de pharmacie. A l'époque de la formation de l'Institut, Desessartz y fut admis dans la classe des sciences physiques et mathématiques. Dans une séance publique de ce corps savant, il lut, le 20 vendémiaire an XI (octobre 1803), des *Réflexions sur la musique considérée comme moyen curatif.* Elles ont été imprimées sous ce titre, chez Baudouin, à Paris, au mois de novembre de la même année, et forment une brochure de 20 pages in-8°.

DESFORGES (HUS). *Voy.* HUS-DESFORGES.

DESHAYES (PROSPER-DIDIER), compositeur des divertissemens et ballets de la Comédie-Française, depuis 1782, s'est fait connaître à Paris, en 1780, par son oratorio des *Machabées*, qui fut exécuté au Concert spirituel. Il a donné ensuite divers opéras-comiques, tels que 1° *Le Faux Serment*, au théâtre des Beaujolais, en 1786 ; 2° *L'Auteur à la mode*, 1786 ; 3° *Le Paysan à prétention*, 1787 ; 4° *Berthe et Pepin*, 1787 ; 5° *Adèle et Didier*, 1790 ; 6° *Zelia*, 1791 ; 7° *La Suite de Zelia*, 1792 ; 8° *Le Petit Orphée*, 1793 ; 9° *Le Mariage patriotique*, 1793 ; 10° *Bella*, en 1795 ; 11° *Don Carlos*, en un acte, en 1799. Deshayes fut un des compositeurs qui écrivirent la musique du *Congrès des Rois*, opéra en trois actes, qui fut joué en 1793 au théâtre Favart. Les autres auteurs de la musique de cette pièce révolutionnaire furent Grétry, Méhul, Dalayrac, Devienne, Solié, Trial fils, Blasius, Kreutzer, Berton, Cherubini et Jadin. On a aussi de Deshayes des sym-

phonies à grand orchestre en manuscrit, et d'un livre de pièces d'harmonie à six parties gravées au magasin de musique du Conservatoire. On ignore l'époque de la mort de ce musicien.

DESHAYES (A.-J.-J.), ancien premier danseur de l'Opéra de Paris, professeur au Conservatoire de musique, et auteur de plusieurs ballets, a publié un petit écrit qui a pour titre : *Idées générales sur l'Académie royale de musique, et plus spécialement sur la danse*, Paris, Mongie aîné, 1822, in-8°.

DESIDERI (JÉROME), docteur en droit, naquit à Bologne vers 1635. Ses connaissances profondes dans la philosophie, les mathématiques, les lettres et la musique, lui avaient ouvert les portes de plusieurs académies d'Italie : il prit le nom d'*Indiferente* dans celle des *Gelati* de Bologne. On lui doit un petit traité des instrumens de musique et de leurs inventeurs, intitulé *Discorso della musica,* qui a été inséré dans les *Prose degli Academici Gelati di Bologna* (p. 321-356), Bologne, 1671, in-4°.

DESMARETS (HENRI), l'un des plus habiles musiciens du règne de Louis XIV, naquit à Paris en 1662. Après avoir été page de la musique du roi, il concourut, en 1683, pour l'une des quatre places de maître de la chapelle du roi, mais Louis XIV le trouva trop jeune, et lui donna une pension pour le dédommager. Desmarets, qui avait composé une grande quantité de motets, en fit paraître une partie sous son nom et quelques-uns sous celui de Goupillier, maître de la chapelle de Versailles. Le roi en ayant été informé, dit à Goupillier : *Avez-vous au moins payé Desmarets ? Oui, sire,* répondit le maître de chapelle. Louis XIV indigné, fit défendre à Desmarets de paraître devant lui.

Les opéras dont ce compositeur a fait la musique sont : *Didon,* en 1693; *Circé,* en 1694; *Théagène et Clariclée,* en 1695; *Les Amours de Momus,* dans la même année; *Vénus et Adonis,* en 1697; *Les Fêtes galantes,* en 1698; *Iphigénie en Tauride,* avec un prologue par Campra, en 1704; *Renaud,* en 1722. Il avait fait, en 1682, la musique d'une idylle sur la naissance du duc de Bourgogne.

En 1700, Desmarets ayant été passer quelque temps chez son ami Gervais, maître de la cathédrale de Senlis, fit la connaissance de la fille du président de l'élection, nommé de S. Gobert, et l'épousa secrètement. Le père rendit plainte en séduction et rapt, et Desmarets fut condamné à mort par arrêt du Châtelet. Il se sauva en Espagne, où il devint maître de la chapelle de Philippe V. Mais la chaleur du climat nuisant à la santé de sa femme, il quitta son poste et se rendit à Luneville, où il fut nommé surintendant de la musique du duc de Lorraine.

Quelque bonté que Louis XIV eût pour lui, et quelque estime qu'il eût pour ses talens, on ne put obtenir de lui la grâce de Desmarets : ce ne fut qu'en 1722, pendant la régence, que son procès fut revu : il le gagna, et son mariage fut déclaré valable. Il obtint aussi du duc d'Orléans, une augmentation de pension, et il passa le reste de sa vie dans l'aisance. Il mourut à Luneville le 7 septembre 1741, âgé de près de quatre-vingts ans.

DESORMERY (LÉOPOLD-BASTIEN), né en 1740, à Bayon en Lorraine, a fait ses études musicales à la Primatiale de Nancy. Venu à Paris, vers 1765, il fit exécuter plusieurs motets au Concert spirituel. Son opéra d'*Euthyme et Lyris* fut représenté à l'Académie royale, en 1776, et eut vingt-deux représentations. *Myrtil et Lycoris,* qui fut joué à la cour en 1777, passa ensuite au théâtre de l'Opéra, où il obtint assez de succès pour avoir soixante-trois représentations consécutives, ce qui était sans exemple jusqu'alors. Desormery avait composé la musique de plusieurs autres opéras, mais il ne put parvenir à les faire jouer, et dégoûté par les obstacles qu'il rencontrait, il renonça à la carrière dramatique,

et se livra à l'enseignement. Cependant, à l'âge de soixante-huit ans, il reprit courage, et composa la musique d'un ouvrage qui avait pour titre : *Les Montagnards*. Celui-là ne fut pas plus heureux que les autres, et resta dans son portefeuille. Desormery s'est retiré dans les environs de Beauvais. Il est mort en 1810.

DESORMERY (JEAN-BAPTISTE), fils du précédent, né à Nancy en 1772, est un pianiste habile. Il est élève de son père pour la musique, et de Hulmandell pour le piano. On a de lui : 1° Sonates pour piano seul, œuvres 1, 2, 7, 14, 16; 2° Sonates avec accompagnement, œuvres 5, 6, 9 et 15; 3° Sonate à quatre mains, op. 11; 4° Airs variés et fantaisies.

DESPÉRAMONS (FRANÇOIS-NOEL), né à Toulouse, le 26 novembre 1783, vint à Paris, à l'âge de quatorze ans, et entra au Conservatoire de musique en qualité d'élève violiniste. Il quitta ensuite l'instrument qu'il avait adopté, pour se livrer à l'étude du chant, sous la direction de Persuis. A l'époque de la mue, il fut obligé d'interrompre son travail; mais ayant recouvré la voix, il continua ses études dans la classe de chant de Garat. En 1804, il débuta à l'Opéra, dans le rôle de *Panurge*, et renonça à ce théâtre après quelques représentations. Rentré au Conservatoire pour la troisième fois, il y remporta le premier prix de chant qui fut décerné en 1805. L'année suivante il débuta à l'Opéra-Comique dans l'emploi de M. Martin; mais nul ne pouvait alors soutenir la comparaison avec ce chanteur, dont la voix était dans toute sa beauté. M. Despéramons fut donc obligé de se borner à jouer dans les grandes villes de province. Il est maintenant à Bordeaux. Il a chanté pendant plusieurs années dans les concerts publics, et y a obtenu beaucoup de succès. Sa voix était mauvaise; mais il était doué d'une chaleur entraînante. Jamais le beau duo de *Don Juan, Fuggi, fuggi, crudel,* n'a été aussi bien chanté que par lui et par Madame Barbier-Valbonne. M. Despéramons a publié plusieurs romances de sa composition, à Paris, chez les frères Gaveaux.

DESPLANES (JEAN-ANTOINE PIANI, dit), habile violiniste, né à Naples, vers la fin du 17ᵉ siècle, vint en France en 1704, et s'attacha au comte de Toulouse. Il fut le maître de Senaillé. On a de lui un œuvre de sonates pour le violon, qui a été gravé à Paris. J'ai lu quelque part que Desplanes étant retourné en Italie, et s'étant fixé à Venise, y fut accusé d'avoir fait de fausses signatures, et fut condamné à avoir le poing coupé.

DESPONS (ANTOINE), luthier de Paris, vivait au temps de Henri IV et de Louis XIII. Ses violons, qui sont devenus fort rares, sont estimés et recherchés.

DESPRÉAUX (CLAUDE-JEAN-FRANÇOIS), fils d'un hautboïste de l'Opéra, qui se retira en 1767, entra en qualité de violiniste au même spectacle en 1759, devint chef des premiers violons en 1771, et se retira en 1782. Ayant été juré du tribunal révolutionnaire, il se tua le 24 thermidor, après la révolution qui fit cesser le régime de la terreur. Il a publié quelques œuvres de sonates pour le violon et le clavecin.

DESPRÉAUX (LOUIS-FÉLIX), frère puîné de Claude-Jean-François, naquit à Paris, vers 1746. Il se livra de bonne heure à l'étude de la musique, et fut placé par son père, en 1767, en qualité de quinte ou alto, à l'orchestre de l'Opéra. L'année suivante il entra au Concert spirituel. Nommé accompagnateur de l'école royale de chant, en 1771, il en remplit les fonctions jusqu'à la suppression de cette école. En 1775, il avait quitté l'Opéra. A la formation du Conservatoire de musique, il fut un des professeurs de cette école; mais à l'époque de la réforme qui fut faite (an X) dans cet établissement, il perdit sa place comme beaucoup d'autres professeurs. Il est mort à Paris, en 1813. Despréaux était claveciniste assez habile, et surtout bon professeur. Il a publié plusieurs œuvres pour le piano, tels que des sonates, des préludes et exercices, trois

pots-pourris, un recueil intitulé : *Les genres de musique des différens peuples, La bataille de Fleurus*, des airs variés, et un *Cours d'éducation pour le piano*, en cinq parties : ce dernier ouvrage a eu du succès. On a aussi de lui des *Cartes musicales pour apprendre la musique aux enfans*, Paris, Janet et Cotelle.

Un frère cadet de Louis-Félix Despréaux, nommé *Jean-Étienne*, a publié, en 1817, un tableau des mouvemens de la musique sous le nom de *Chronomètre Musical établi sur les bases du pendule astronomique*. Il était né le 31 août 1748, et était entré à l'Opéra comme danseur, en 1766. Retiré en 1781, il ne rentra à ce spectacle qu'en 1792, en qualité de *Directeur de la scène;* mais peu de temps après, les administrateurs Célérier et Francœur ayant été accusés de malversations et arrêtés, Despréaux cessa ses fonctions. En 1807, il fut nommé inspecteur du même théâtre et de ceux de la cour. A la même époque, il était professeur de danse et de maintien théâtral au Conservatoire de musique. Il est mort le 26 mars 1820. Despréaux cultivait la poésie et fit représenter beaucoup de parodies et de vaudevilles de sa composition. Il avait épousé la célèbre danseuse Guimard, qui était née le 27 décembre 1743, et qui mourut en 1816.

DESPRÉAUX (GUILLAUME ROSS), compositeur de musique, né à Clermont (Puy-de-Dôme) en 1803, fut admis comme élève au Conservatoire de Paris, et reçut des leçons de composition de l'auteur de cette notice et de M. Berton. Ayant été reçu comme acteur, en 1824, au Gymnase dramatique, il resta attaché à ce théâtre jusqu'en 1828. L'année précédente le second grand prix de composition musicale lui avait été décerné au concours de l'Institut. Le sujet du concours était la cantate d'*Orphée*. En 1828, M. Despréaux obtint le premier prix, et sa cantate fut exécutée à la séance publique de l'Institut. Peu de temps après, il partit pour Rome, d'où il envoya en 1830 un *Requiem* et un *Dies iræ*. Dans la même année, il écrivit de Naples une lettre spirituelle sur l'état de la musique dans cette ville, qui fut insérée dans le septième volume de la *Revue Musicale* (p. 169 et suiv.), et qui produisit une assez vive sensation. De retour à Paris, M. Despréaux y a fait représenter à l'Opéra-Comique, le 23 janvier 1833, un petit opéra intitulé *Le Souper du Mari*. Il a écrit depuis lors plusieurs ouvrages qui n'ont point été joués jusqu'à ce jour (1836).

DESPRÈS ou DESPREZ (JOSQUIN); *Voy*. DEPRÈS.

DESPREZ (JEAN-BAPTISTE), violiniste, né à Versailles, en 1771, eut pour maître de musique Richer, son concitoyen. Il a publié : *Six duos dialogués pour deux violons*, op. 1, Paris, 1798.

DESSAUER (JOSEPH), compositeur, né à Prague, le 28 mai 1794, de parens aisés qui lui firent donner une brillante éducation, fut destiné au commerce dès son enfance. Tomaschek en fit un pianiste habile et M. Frédéric-Denis Weber, directeur du Conservatoire de Prague, lui donna des leçons d'harmonie. Quelques compositions estimables qu'il fit paraître dans sa jeunesse prouvèrent ses heureuses dispositions; mais, détourné de la pratique de l'art par les affaires, il négligea cet art pendant plusieurs années. Un voyage qu'il fit à Naples en 1821 pour des spéculations de commerce lui ayant fourni l'occasion de faire admirer ses talens de pianiste et de compositeur, lui fit comprendre qu'il n'avait pas suivi sa véritable vocation. De retour dans sa patrie, il prit la résolution de cultiver avec plus d'activité les heureux dons qu'il avait reçus de la nature pour la musique, et il écrivit beaucoup de chants à une ou plusieurs voix, des morceaux de piano, des quatuors et des ouvertures pour l'orchestre. Dans un autre voyage qu'il fit à Milan, dix ans plus tard, il écrivit plusieurs ouvrages de musique instrumentale et vocale, et commença un opéra qui est resté inachevé jusqu'à ce jour. Dans les années 1832 et 1833, il a visité l'Angle-

terre et la France. Pendant un séjour de dix-huit mois à Paris, il y fit entendre souvent avec succès dans les salons ses chansons allemandes. Il est en ce moment à Prague, et y consacre à la musique tous les momens qu'il peut dérober aux affaires. On a publié de M. Dessauer : 1° *Rimembranze di Napoli, composizione per il piano-fort e sopra motivi originali napoletani*, op. 1 et 2, Vienne, Liedesdorf; 2° *Capriccio sopra alcuni motivi dell' opera : Norma,* Milan, Riccordi, 3° Six *canzoni* italiennes et allemandes, avec accompagnement de piano, Vienne, Mechetti; 4° Six chansons allemandes avec piano, op. 6, Vienne, Artaria; 5° Trois *lieder* avec piano, op. 6, Vienne, Diabelli.

DESTOUCHES (ANDRÉ-CARDINAL), compositeur dramatique, né à Paris, en 1672, fut surintendant de la musique du roi, et inspecteur général de l'Opéra, depuis 1713 jusqu'en 1751. Son opéra d'*Issé* fut représenté en 1679, et suivi d'*Amadis de Grèce*, en 1699, de *Marthésia*, dans la même année; d'*Omphale*, en 1701, du *Carnaval et la Folie*, en 1704, En 1712 il donna *Callirhoë*, en 1714, *Télémaque*, en 1718, *Sémiramis*, en 1725, *Les Élémens*, en société avec Lalande, et enfin, en 1726, les *Stratagèmes de l'Amour*. Louis XIV fut si satisfait d'*Issé*, qu'il fit donner à l'auteur une gratification de deux cents Louis, et déclara que *Destouches était le seul qui ne lui eût point fait regretter Lulli*. Toutefois, il paraît que sa musique ne plut pas à tout le monde, car on fit contre son opéra de *Callirhoé* ce couplet satyrique :

Roy sifflé,
Pour l'être encore,
Fait éclore
Sa Callirhoé :
Et Destouches
Met sur ses vers
Une couche
D'insipides airs.
Sa musique
Quoiqu'étique
Flatte et pique
Le goût des badauds.
Heureux travaux !
L'ignorance
Récompense
Deux nigauds.

Destouches est mort à Paris, en 1749, à l'âge de 77 ans. Il avait fait le voyage de Siam avec l'abbé de Choisy.

DESTOUCHES (FRANÇOIS), compositeur, né à Munich le 14 octobre 1774; prit des leçons de musique et d'harmonie de Théodore Grunberger, moine augustin, et fit des progrès remarquables dans ces sciences. Son père, qui était conseiller de la chambre et fiscal de la cour de l'électeur, l'envoya à Vienne, en 1787, pour y étudier la composition sous la direction de Joseph Haydn. Il resta dans cette ville jusqu'en 1791, et retourna ensuite dans sa patrie. Bientôt après, il y mit en musique l'opéra-comique intitulé *Die Thomas nacht* (La nuit de Thomas), qui fut représenté sur le théâtre national et sur celui de la cour en 1792. Il partit ensuite pour la Suisse et l'Autriche, et donna des concerts dans plusieurs villes. Arrivé à Erlang, il s'y arrêta et y exerça les fonctions de directeur de musique pendant deux ans. En 1799, il passa au service du duc de Saxe-Weimar, revint à Munich en 1810, et fut enfin placé comme professeur d'harmonie à l'université de Landshut, où il était encore en 1816. Outre plusieurs messes de sa composition, qui sont connues avantageusement en Allemagne, il a mis en musique, à Weimar, l'opéra intitulé *Missverstændniss* (La rupture), qui eut beaucoup de succès dans la nouveauté. Il a composé pour le même théâtre les chœurs du drame *Die Hussiten von Naumburg* (les Hussites de Naumbourg), ainsi que les ouvertures des pièces de Schiller, *la Fiancée de Messine*, *la Pucelle d'Orléans*, *Guillaume Tell*, et *Wallenstein*. Il est aussi l'auteur des chœurs de *Wanda*, tragédie de Werner. On a gravé à Augsbourg, chez Gombart, et à Offembach, chez André, plusieurs de ses concertos pour divers in-

strumens, des sonates de piano, des variations, et autres compositions instrumentales. Parmi ces productions, on remarque : 1° Trois sonates pour le piano, op. 1. Offenbach, 1792; 2° Fantaisie pour le piano, op. 10, Augsbourg, 1799, 3° Marche avec dix variations, op. 8; 4° Ariette avec 9 variations, n° 2. Heilbronn, 1798; 5° Ariette avec 9 variations, n° 3; 6° Sonates pour piano, violon et violoncelle, op. 11, Augsbourg; 7° Concerto (en *sol*) pour piano et orchestre. Augsbourg, Gombart.

DEURING (BENOIT), moine allemand, vivait vers le milieu du 18° siècle. Il a publié douze motets de sa composition sous le titre de *Conceptus musici*, Augsbourg, 1730, in-fol.

DEUSINGER (J.-F.-P.). On a sous ce nom un traité d'accompagnement de l'orgue et du clavecin intitulé : *Compendium musicum, oder Fundamenta partituræ, dass ist : Unterricht für die Orgel und das Klavier,* en deux parties, Augsbourg, Lotter, 1788.

DEVICQ (ÉLOY), d'une famille distinguée de l'ancien parlement de Flandres, naquit à Douai, vers 1778. Dans les troubles révolutionnaires de 1792, ses parens sortirent de France, et cherchèrent un asile à Hambourg. Privés de leur fortune par l'émigration, ils trouvèrent heureusement une ressource dans le talent musical de leur fils qui, ayant étudié la musique et le violon avec ardeur, dès son enfance, put, à peine âgé de quinze ans, donner des leçons et entrer comme violiniste à l'orchestre du théâtre de Hambourg. Quelque temps après, il partit pour la Russie, vécut plusieurs années à Pétersbourg et à Moscou, et perfectionna son talent par ses liaisons avec Rode, Baillot et le célèbre violoncelliste Lamare. De retour en France vers 1809, M. Éloy Devicq se maria à Abbeville et s'y établit, ne cultivant plus la musique que comme amateur, mais y puisant ses jouissances les plus vives. Sa manière grande et classique de jouer du violon, et le profond sentiment musical dont il était pénétré, ont fait long-temps le charme de ceux qui l'ont entendu. C'est à ce pur amour de l'art dont il est toujours animé, qu'Abbeville doit l'institution d'une école publique de musique qui a déjà formé de bons élèves et propagé le goût de cet art. M. Éloy Devicq a publié : *Air russe varié pour violon principal, avec violon, alto et violoncelle ou piano*. Paris, Pacini.

DEVIENNE (FRANÇOIS), né à Joinville (Haute-Marne) en 1759, fut élevé par son frère, musicien au service du prince de Deux-Ponts. Dès son enfance, il annonça les plus heureuses dispositions pour la musique; à peine âgé de dix ans, il composa une messe avec accompagnement d'instrumens à vent, qui fut exécutée par les musiciens du régiment où il était déjà engagé comme flûte. Ses études musicales terminées, il s'attacha au cardinal de Rohan, et passa ensuite dans la musique des Gardes-Suisses, qu'il quitta pour entrer, en 1788, dans l'orchestre du *théâtre de Monsieur*, en qualité de bassoniste. Également distingué par son talent sur la flûte et sur le basson, Devienne avait une connaissance générale de tous les autres instrumens, et savait en tirer des effets inconnus en France avant lui. Né avec du talent pour la composition, il créa un nouveau genre de musique pour les instrumens à vent, encouragea les artistes à perfectionner leur exécution, et contribua par-là à l'amélioration des orchestres français. Non moins recommandable comme compositeur dramatique, il a laissé quelques opéras qui pourraient être encore entendus avec plaisir, et qui se font remarquer par la fraîcheur des idées, et l'élégance de l'instrumentation. L'un de ces ouvrages, connu sous le titre des *Visitandines,* se joue encore avec succès.

Les productions de Devienne sont en si grand nombre qu'on ne comprendrait qu'à peine sa fécondité, si l'on ne savait que, nonobstant les devoirs que lui imposaient ses

places et les leçons qu'il donnait, il travaillait ordinairement huit heures chaque jour. Cet excès de travail finit par altérer ses facultés; sa tête se dérangea, et l'on fut obligé de l'enfermer à *Charenton*, où il mourut le 5 septembre 1803. Il avait été professeur au Conservatoire de musique, et fut compris dans la réforme générale de l'an X. Voici la liste de ses productions : I. Opéras : 1° *Encore des Savoyards*, opéra-comique en un acte, au théâtre de Monsieur, en 1789; 2° *Le Mariage clandestin,* en un acte, au théâtre Montansier, 1791; 3° *Les Quiproquos espagnols,* au théâtre Feydeau, 1792; 4° *Les Visitandines,* en deux actes, au théâtre Feydeau, 1792. Un troisième acte fut ajouté à cet opéra, en 1793; puis la pièce fut remise en deux actes, en 1795. Refusée maladroitement au théâtre Favart, cette pièce fut jouée avec un succès d'enthousiasme au théâtre Feydeau, et continua de jouir de la faveur publique jusqu'à la restauration. Plus tard, elle fut arrangée sous le titre du *Pensionnat de Jeunes Demoiselles* pour être jouée à l'Opéra-Comique, et sous celui *des Français au Sérail*, au théâtre de l'Odéon. Depuis la révolution de juillet 1830, elle a repris son premier titre; 5° *Rose et Aurèle,* en un acte, au théâtre Feydeau, 1793; 6° *Agnès et Félix, ou les deux Espiègles,* en deux actes, 1794; 7° *Valecour, ou un tour de page*, en un acte, 1797; 7° *Les Comédiens Ambulans*, en trois actes, 1798; 9° *Le Valet des deux maîtres*, en deux actes, 1799. Devienne a été collaborateur, pour la musique, du *Congrès des Rois,* opéra révolutionnaire joué au théâtre Favart, en 1793. II. Pièces détachées : 10° *Romances d'Estelle*, avec accompagnement de piano et flûte, Paris, Nadermann; 11° *Romances de Gonzalve de Cordoue,* avec accompagnement de piano et flûte ou violon, op. 53, Paris, 1795; 12° *Romances patriotiques*, Paris, Ozy; 13° *Chansons républicaines, à l'usage des fêtes nationales,* ibid.; 14° *Première livraison de six romances*, paroles de Lablée avec accompagnement de piano et harpe. III. Ouvertures et symphonies : 15° Symphonie concertante pour cor et basson, n° 1, Paris, 1792; 16° Symphonie concertante pour hautbois ou clarinette et basson, n° 2, ibid., 1793; 17° Symphonie concertante pour flûte, clarinette et basson, op. 22, ibid.; 18° Symphonie concertante pour flûte, hautbois, cor et basson avec orchestre, n° 4, ibid., 1794; production excellente en son genre, et qui a obtenu le plus grand succès; 19° Symphonie concertante pour deux clarinettes et orchestre, op. 25, ibid.; 20° *La Bataille de Jemmapes, pour vingt instrumens*, ibid., 1796; 21° Ouvertures pour instrumens à vent, à l'usage des fêtes nationales, n°s 1, 2, 3, 4, 5, 6 et 7, Paris, Ozy; 22° Symphonie concertante pour deux flûtes et orchestre, ibid.; 23° Deuxième symphonie concertante pour flûte, hautbois, cor et basson, Paris, 1800. IV. Concertos : 24° Concertino d'airs variés pour la flûte, n° 1, ibid.; 25° Concertos pour flûte et orchestre, n°s 1, en *ré;* 2, en *ré;* 3, en *sol;* 4, en *sol;* 5, en *sol;* 6, en *ré;* 7, en *mi* mineur; 8, en *sol;* 9, en *mi* mineur; 10, en *ré;* 11, en *si* mineur; 12, en *la*, Paris, Imbault et Sieber; n° 13, posthume, en *sol,* Orléans, Demar; 26° Concertos pour basson et orchestre, n° 1, en *ut,* Imbault; n° 2, Naderman; n° 3, en *fa,* n° 4, en *ut*, Paris, Sieber. V. Quatuors : 27° Quatuors pour flûte, violon, alto et basse, op. 1, 3, Paris, Le Duc, op. 16, liv. 1 et 2, Paris, Sieber, op. 62, Offenbach, André, op. 66, liv. 1 et 2, Paris, Imbault, op. 67, *Ibid.*, formant ensemble trente-six quatours; 28° Trois quatuors pour clarinette, violon, alto et basse, op. 73, Paris, Érard; 29° Trois quatuors pour basson, violon, alto et basse, op. 75, *Ibid.* VI. Trios; 30° Six trios pour flûte, alto et basse, liv. 1 et 2, Paris, Sieber; 31° Six trios pour flûte, violon et basse, op. 18, Paris, Imbault; 32° Six *Idem*, op. 66, Paris, Gaveaux; 33° Six trios pour deux flûtes et

basse, op. 19, Paris, Sieber; 34° Six trios pour deux flûtes et basson, op. 77, *Ibid;* 35° Six trios pour flûte, clarinette et basson, op. 61, liv. 1 et 2, Offenbach, André; 36° Six trios pour trois flûtes, liv. 1 et 2, Paris, Imbault; 37° Six trios pour deux clarinettes et basson, op. 27, Paris, Sieber; 38° Trois trios pour deux clarinettes et basson, op. 75, *Ibid.;* 39° Trois *Idem*, livre troisième, Paris, Sieber; 40° Six trios pour basson, violon et basse, op. 17, Paris, Imbault. VII. Duos; 41° Cent cinquante-huit duos pour divers instrumens, œuvres 2, 5, 6, 7, 8, 15, 20, 21, 53, 64, 65, 68, 69, 70, 78, 79, 81, 84, Paris, Londres, Offenbach, Berlin, 1788-1801. VIII. Sonates: 42° Six sonates pour piano, flûte et basse, op. 22 et 23, Paris, Naderman; 43° Six sonates pour basson, avec accompagnement de basse, op. 24, Paris, Sieber; 44° Six sonates pour clarinette, avec accompagnement de basse, op. 28, *Ibid.;* 45° Six sonates pour flûte, avec accompagnement de basse, op. 14, Orléans, Demar; 46° Six *idem*, op. 58; 47° Six *idem*, op. 68, Paris, Sieber; 48° Six *idem*, liv. 4, Paris, Imbault; 49° Six *idem*, cinquième livre, Paris, Pleyel; 50° Six *idem*, liv. 6, Paris, Frey; 51° Six *idem*, liv. 7, Paris, Sieber; 52° Six *idem*, liv. 8, *Ibid.;* 53° Douze sonates pour hautbois, avec accompagnement de basse, op. 70 et 71, Paris, Le Duc. IX. Harmonie; 54° Douze suites d'harmonie à huit et douze parties, Paris, 1798-1801. 55° X. *Méthode de flûte théorique et pratique, contenant tous les principes, des petits duos et sonates faciles*, Paris, Imbault, 1795. Cet ouvrage estimé a été reproduit dans plusieurs éditions.

DEVISMES DU VALGAY (Anne-Pierre-Jacques), né à Paris en 1745, entra dans les fermes où il parvint à l'emploi de sous-directeur. Dans sa jeunesse il se livra à l'étude de la musique et publia un *Abrégé des règles de la composition et de l'accompagnement, dédié à la reine*, Paris, 1767, in-4°. La protection du valet de chambre de la reine lui fit obtenir, en 1777, l'entreprise de l'Opéra de Paris. Le privilége lui fut accordé pour douze ans, moyennant un cautionnement de cinq cent mille francs, dont la ville devait lui payer l'intérêt, outre un subside de quatre-vingt mille francs qu'il devait recevoir. Deux réglemens du 27 février et du 22 mars 1778 établirent les droits de l'entrepreneur et de ses subordonnés; le premier avril suivant, Devismes prit possession de son entreprise. A cette époque, les amateurs de l'Opéra étaient divisés en quatre partis, dont les goûts et les préventions étaient différens. Le premier de ces partis, composé des Lullistes ou amateurs de l'ancienne musique française, était le plus faible; le second, plus vigoureux, était formé par les défenseurs de Rameau; les troisième et quatrième, où étaient enrôlés les admirateurs enthousiastes de la musique nouvelle, dédaignaient de combattre les préjugés des partisans de Lulli ou l'entêtement des *Ramistes*, et se plaçant les uns sous la bannière de Gluck, les autres sous celles de Piccini, se faisaient une guerre aussi vive que s'il se fût agi des intérêts les plus graves. Ces circonstances étaient favorables au nouveau directeur : il sut en profiter, et déploya une activité prodigieuse. Voulant que le public pût juger des diverses transformations qui s'étaient opérées en France dans la musique théâtrale, il donna dans une seule année *Thésée*, de Lulli; *Castor et Pollux*, *Pygmalion*, de Rameau; *Ernelinde*, de Philidor; *Armide*, *Iphigénie*, *Orphée*, de Gluck; *Roland*, de Piccini; et fit composer par Grétry une pièce intitulée *Les Trois âges de l'Opéra*. Outre cela, il rappela les bouffons italiens, et les fit jouer, alternativement avec l'Opéra français, les meilleurs ouvrages d'Anfossi, de Piccini et de Paisiello. Mais tant de nouveautés avaient coûté des frais énormes, et malgré l'affluence du public, la recette ne couvrait pas la dépense. Devismes recevait les félicitations de quelques amateurs zélés, mais il se ruinait. D'ailleurs, ses

réformes et sa manière nouvelle d'administrer l'Opéra avaient froissé des intérêts particuliers, et lui avaient fait des ennemis : ils l'accablaient de sarcasmes et de dégoûts. Nonobstant ses talens et sa fermeté, il ne put parvenir à déraciner les abus d'une administration vicieuse. Malgré la protection de la reine, Devismes ne put résister aux haines, aux cabales et aux tracasseries de tout genre auxquelles il était en butte, il offrit la résiliation de son bail, et elle fut acceptée le premier avril 1779; mais il conserva la direction jusqu'au mois de mars de l'année suivante, pour le compte de la ville. A la clôture de l'année théâtrale de 1780, Berton prit la direction de l'Opéra pour le compte du roi, et Devisme reçut le brevet d'une pension de neuf mille francs, avec une indemnité de vingt-quatre mille francs, faible dédommagement des pertes qu'il avait essuyées.

Le 20 fructidor an VII (12 septembre 1799) Devismes fut nommé, conjointement avec Bonnet de Treiches, ex-législateur, administrateur de l'Opéra, par un arrêté du Directoire. Le 18 mars 1800, le ministre de l'intérieur nomma Devismes directeur de ce spectacle, et Bonnet n'eut plus que le titre de conservateur du matériel; mais bientôt, des soupçons circulèrent sur la gestion du directeur; ils parurent assez graves et assez fondés pour que l'autorité le privât de son emploi et le fit remplacer par Bonnet, qui eut le titre de commissaire du gouvernement, le 23 décembre 1800. Un procès fâcheux fut intenté à Devismes sur la partie contentieuse de son administration, mais il s'en tira avec habileté. Il publia à cette occasion un petit écrit de deux feuilles in-8° d'impression sous ce titre : *Devismes du Valgay à ses concitoyens sur son administration du théâtre de la république et des arts.* Il a aussi fait imprimer quelques autres petites brochures sur le même sujet; mais je n'en sais pas les titres.

Devismes résida encore quelque temps à Paris, et y fit représenter quelques ouvrages dramatiques au théâtre Montansier et à l'Opéra-Comique, entre autres *La Double Récompense*, et *Eugénie et Linval*. En 1806 il publia à Paris, en un volume in-8°, un livre intitulé : *Pasilogie, ou de la musique considérée comme langue universelle.* Retiré en Normandie en 1810, Devismes est mort à Caudebec vers le milieu du mois de mai 1819, à l'âge de soixante-quinze ans. Il avait annoncé des *Mémoires sur sa vie*, mais cet ouvrage n'a pas paru.

DEVISME (JEANNE-HIPPOLYTE MOYROUD), épouse du précédent, née à Lyon en 1765, a composé la musique d'un opéra intitulé *Praxitèle*, représenté en 1802 sur le théâtre de l'Opéra. Cette dame avait reçu des leçons de Steibelt pour le piano, et jouait fort bien de cet instrument; elle vit encore.

DEVRIENT (ÉDOUARD-PHILIPPE), un des meilleurs chanteurs de l'Opéra allemand, est né à Berlin le 11 août 1801. Neveu du célèbre comédien Louis Devrient, il a hérité de ses talens comme acteur. Après avoir eu dans son enfance une jolie voix de soprano, il acquit dans sa dix-septième année un bariton grave dont le caractère a de l'analogie avec la véritable basse, mais dont la qualité est médiocre. Vers cet âge, il entra dans l'école de Zelter et y apprit l'art du chant. Pour la première fois il chanta en public dans une exécution de la *Passion* de Graun qui eut lieu à Berlin en 1819; peu de temps après il débuta au théâtre dans l'*Alceste* de Gluck, et le 25 avril de la même année il fit son second début dans *Masetto* de *Don Juan*. Bien accueilli par le public, surtout à cause de son talent dramatique, il joua avec succès les principaux rôles de basse des opéras allemands ou traduits de l'italien et du français. En 1822 il voyagea et se fit entendre à Dresde, à Leipsick, à Cassel et à Francfort. Peu de temps après il fut engagé à Vienne, et depuis lors il n'a plus quitté cette ville. On dit qu'il a

joué aussi bien l'*Oreste* de Gluck que le Barbier de Rossini; mais il ne faut pas avoir trop de confiance aux éloges de ce genre accordés en Allemagne, car on n'y a qu'une connaissance fort imparfaite de l'art du chant.

DEVRIENT (WILHELMINE SCHROEDER). *V.* SCHROEDER.

DEWAR (DANIEL), professeur de morale et de philosophie au collége du Roi à l'université d'Aberdeen, au commencement du 19e siècle, a publié un livre qui a pour titre : *Observations on the character, custom, superstitions, music, poetry and language of the Irish*, etc. (Observations sur le caractère, les mœurs, les superstitions, la musique, la poésie et le langage des Irlandais), Londres, 1812, in-8°.

DEYCKS (FERDINAND), docteur en philosophie et professeur de langues anciennes et d'histoire au collége royal de Coblenz, est né en 1802 à Burg, au duché de Berg. Il a fait ses études au gymnase de Dusseldorf et aux universités de Bonn et de Berlin. Après les avoir terminées, il a passé plusieurs années à Dusseldorf ne s'occupant que des sciences et des arts; la musique surtout était l'objet de ses études, et il eut pour maîtres dans cet art Burgmüller, Ries, Salomon et Steymann. Pour se distraire de ses recherches d'érudition et de ses travaux sur la littérature ancienne, il a écrit plusieurs articles de critique musicale qui ont paru dans le recueil intitulé *Cæcilia*. On y remarque particulièrement : 1° Sur l'oratorio de Spohr *Die Letzten dinge* (t. 5); 2° *Platon, sur la musique* (t. 8); 3° Sur le *Jephté* de B. Klein (t. 8); 4° Sur les derniers œuvres de piano de Ries (t. 11); 3° Sur l'édition de la partition du *Requiem* de Mozart publiée par André (t. 14); 6° Gœthe, *Sur la musique* (t. 11); 7° Et en dernier lieu : *Sur le chant de* l'église catholique (1835).

DEZÉDE ou DEZAIDES (N.), compositeur dramatique, paraît être né vers 1740. On ignore quelle fut sa patrie. Parmi les biographes, les uns ont cru qu'il était allemand; d'autres, qu'il était né à Lyon. Lui-même ne connut jamais sa famille. Son éducation fut celle d'un homme bien né. Après quelques études, on le retira du collége et il fut mis sous la direction d'un abbé, qui, entre autres connaissances, lui donna celle de la musique et lui apprit à jouer de la harpe. Venu de bonne heure à Paris, il y perfectionna son instruction et apprit la composition. Il jouissait alors d'une pension de vingt-cinq mille francs, qui fut doublée à sa majorité. Désirant connaître les auteurs de ses jours, il s'adressa à son notaire; mais celui-ci le prévint que ses démarches seraient inutiles, et qu'en les continuant, il s'exposerait à perdre son revenu. Il ne tint compte de cet avis, continua ses recherches, ne découvrit rien, et fut privé de sa pension. Ce fut alors qu'il songea à tirer parti de ses talens pour assurer son existence. Il débuta aux Italiens, en 1772, par le petit opéra de *Julie*, et donna successivement l'*Erreur d'un moment; le Stratagème Découvert* (1773); *Les Trois Fermiers* (1777); *Zulime; Le Porteur de chaises* (1778); *A Trompeur, trompeur et demi; Cécile* (1781); *Blaise et Babet* (1783); *Alexis et Justine* (1785); *La Cinquantaine; Les deux Pages*, et *Ferdinand*, ou la suite des Deux Pages. Ses productions à l'Opéra sont *Fatmé, ou Le Langage des Fleurs* (1777); *Péronne Sauvée* (1783); et *Alcindor* (1787).

Le caractère du talent de Dezède est le genre pastoral; son style n'est imité d'aucun autre, et personne n'a songé à imiter le sien. Son opéra de *Blaise et Babet* a eu pendant deux ans un succès de vogue tel qu'on en voit fort peu au théâtre. On trouve aujourd'hui que les formes de la musique de Dezède ont vieilli; mais ses mélodies sont gracieuses et naïves. Son harmonie est d'ailleurs assez pure et son orchestre soigné, pour l'époque et le pays où il écrivait, ce qui pourrait faire croire

qu'il a eu des leçons de Philidor, le seul maître qui sût alors en France écrire avec correction.

Dezède avait la taille, la tournure et l'acoutrement du peintre Greuze. Il était presque toujours vêtu d'un habit richement brodé, et chaussé avec des bottes. Son caractère était aussi original que sa mise : il affectait de prendre des manières brusques et un ton grondeur, que démentait sa bonté naturelle. En 1785, le duc Maximilien de Deux-Ponts, qui fut ensuite électeur et depuis lors roi de Bavière, et qui aimait beaucoup la musique de Dezède, fit venir à sa cour ce compositeur, lui donna un brevet de capitaine avec cent louis d'appointemens, à la seule condition qu'il irait tous les ans passer un mois à Deux-Ponts. Cette faveur ne le rendit pas plus riche, car il était dissipateur et tranchait du grand seigneur. On dit que ses prodigalités ruinèrent sa maîtresse, Mme Belcour, de la Comédie-Française, qui, beaucoup plus âgée, s'était éprise de lui lorsqu'il n'était déjà plus jeune. Il est mort à Paris, en 1792.

DEZÈDE (FLORINE), fille du précédent, a donné à l'Opéra-Comique, en 1781, *Nanette et Lucas, ou La Paysanne curieuse*. La musique de cet ouvrage est une copie du style de Dezède.

D'HAUDIMONT (L'ABBÉ-ÉTIENNE-PIERRE MUNIER), né en Bourgogne en 1730, fut élevé à Dijon, et quitta cette ville vers 1754, pour aller occuper la place de maître de chapelle de Châlons-sur-Saône. Après en avoir rempli les fonctions pendant six ans, il vint à Paris, et se livra à l'étude de la composition sous la direction de Rameau, son compatriote et son ami. En 1764, il succéda à Bordier dans la place de maître de chapelle des Saints-Innocents. Ce fut alors qu'il composa plusieurs motets que l'on entendit au Concert spirituel, chez le roi, et dans les fêtes publiques. Les plus connus sont le *Memento Domine David*, le *Deus noster*, le *Beatus vir*, le *Quare fremerunt*, l'*Exurgat Deus*, etc. Il a écrit aussi une messe de *Requiem*, et un *De profundis*, en 1772. Enfin il est auteur d'un grand nombre d'ariettes, qui ont été publiées sous le voile de l'anonyme. L'abbé d'Haudimont a formé beaucoup d'élèves, parmi lesquels on remarque Perne et Chénié.

D'HERBAIN (LE CHEVALIER). *V.* HERBAIN.

DIABELLI (ANTOINE), professeur et éditeur de musique à Vienne, est né le 6 septembre 1781 à Mattsée, dans le pays de Salzbourg, où son père était musicien et sacristain. Celui-ci enseigna à son fils les élémens du chant, du piano et du violon. A l'âge de sept ans, Antoine fut reçu comme enfant de chœur au couvent de Michaelbayern, et deux ans après il entra dans la chapelle de Salzbourg. En 1796 il alla continuer ses études au collége de Munich, et perfectionner son savoir dans la théorie et dans la pratique de la musique. Lorsqu'il eut atteint sa dix-neuvième année, il étudia la théologie au monastère de Daitenbosslach et commença à essayer ses facultés en différens genres de composition. Il soumettait ses ouvrages à la censure de Michel Haydn qui lui avait enseigné l'art d'écrire, et qui lui témoigna toujours un intérêt paternel. Il se destinait à l'état monastique; mais la sécularisation des couvens en Bavière changea ses projets et le détermina à se rendre à Vienne. Là, il se livra à l'exercice de son talent et se fit professeur de musique. En 1818, il s'associa avec l'éditeur de musique Cappi, et en 1824 il prit pour son compte la maison de commerce dont il n'était auparavant que l'associé. Comme compositeur, Diabelli s'est fait remarquer par sa fécondité, si ce n'est par le mérite de ses ouvrages. Il a écrit dans tous les genres et presque pour tous les instrumens, pour le chant, pour la chambre, le concert, l'église et le théâtre. On a de lui plusieurs recueils de danses et de valses pour l'orchestre ou en quatuors, en trios, etc., des duos pour violon et pour flûte, de la mu-

sique de guitare en tout genre, des sonates pour piano avec et sans accompagnement, des rondeaux, menuets, valses, cadences, études, pots-pourris, etc., pour le même instrument; dix messes, douze graduels, douze offertoires, sept *Tantum ergo,* pour plusieurs voix, orchestre et orgue; des cantates, duos, chansons allemandes et romances avec accompagnement de piano, des opérettes ou vaudevilles, etc., etc., Enfin le nombre de ses productions de différens genres s'élève à cent quatre-vingts œuvres.

DIBDIN (CHARLES), comédien, compositeur, poète et prosateur, était fils d'un orfèvre de Southampton. L'époque de sa naissance n'est pas exactement connue; mais, dans un de ses ouvrages, il dit qu'il était enfant de chœur en 1747. Quelque temps après, il fut attaché au chœur de la cathédrale de Winchester, et y reçut des leçons de musique et de plain-chant de Fussel, organiste de cette église; mais c'est, disait-il, à l'étude des ouvrages de Corelli et des écrits didactiques de Rameau qu'il devait ses connaissances en composition. Au commencement de sa carrière musicale, il se présenta comme candidat pour la place d'organiste de Waltham, dans le Hamsphire; mais il fut écarté à cause de son extrême jeunesse. Bientôt après, il se rendit à Londres : il y était depuis peu, et avait à peine seize ans lorsqu'il fut engagé comme chanteur au théâtre de Covent-Garden. Les rôles qui lui furent confiés étaient peu importans et ne le firent point remarquer jusqu'à ce que la manière dont il joua celui de Ralph dans *The Maid of the Mill* (La fille du moulin), fixa sur lui l'attention du public. Dans la saison de 1762 à 1763, il fit représenter à Covent-Garden la pastorale intitulée *The Shepherd's Artifice* (La ruse du Berger), dont il avait composé la musique, et qui fut accueillie favorablement. Environ cinq ans après, il composa l'ouverture, le premier chœur, les *finali* du premier et du second acte, et trois airs de la farce intitulée *Love in a City* (L'amour dans une ville), qui fut suivie de *Damon and Phillida* (Damon et Phillis), opéra-comique, *The Ephesian Matron* (La matrone d'Éphèse), et de *Lionel and Clarissa* (Lionel et Clarisse), tous faits en société.

Engagé comme compositeur au théâtre de Drury-Lane sous la direction de Garrick, Dibdin donna une preuve de son talent musical dans l'intermède de *Padlock*, qui fut représenté pour la première fois en 1768, et où il joua le rôle de Mungo avec un grand succès. Il composa ensuite la musique de différentes pièces pour le même théâtre, mais les titres en sont presque entièrement oubliés. Celle du *Jubilé* est la plus connue, car elle fut représentée quatre-vingt-treize fois dans une saison, et elle a été reprise souvent depuis. Les ouvrages que Dibdin fit ensuite furent écrits et composés par lui seul. Les plus célèbres furent *The Waterman* (Le Batelier), *The Quaker* (Le Quaker), *The Desertur* (Le déserteur), traduit du français, et *Liberty-Hall* (Le palais de la liberté). Plusieurs airs de ces opéras, principalement de *Liberty-Hall,* sont devenus populaires. Le terme de l'engagement de Dibdin à Drury-Lane étant expiré, et quelques différends s'étant élevés entre lui et Garrick, il résolut de se rendre indépendant des directeurs de spectacles, et se hasarda à établir à Exeter-Exchange une nouvelle espèce d'amusement, qui consistait en marionnettes musicales; il annonça ce spectacle sous le nom de *The Comic Mirror* (Le Miroir comique). Ces marionnettes représentaient des caractères connus, et quelquefois faisaient allusion à des personnages politiques. Il écrivit aussi pour le théâtre de Sadler's-Wells une grande quantité de bagatelles, et à l'ouverture du théâtre appelé *Le Cirque-royal*, il eut un engagement comme directeur et comme compositeur. Cela ne dura toutefois qu'une saison; quelques difficultés étant survenues, la société fut

dissoute, et Dibdin ne retira qu'une perte assez considérable de ses efforts.

Dans l'année 1788, il publia un livre intitulé *A musical Tour through England* (Voyage musical en Angleterre), Sheffield, 1788, un vol. in-4° de 443 pages, avec quelques morceaux de musique. Cet ouvrage contient quelques faits curieux dans une suite de lettres. Les lettres 69 à 74 contiennent la liste des principaux ouvrages que Dibdin a écrits pour le théâtre. Le voyage musical de cet artiste avait été entrepris pour lui fournir les moyens de se rendre dans l'Inde; il s'embarqua en effet, mais un temps peu favorable ayant obligé le vaisseau de jeter l'ancre à Torbay, Dibdin changea de résolution, et retourna à Londres. Il composa alors pour une réunion, dans King-Street, l'intermède *The Whim of the moment* (Le caprice du moment), qu'il exécuta seul. Pour donner une idée du succès de cet intermède, il suffit de dire que dans l'espace de quelques semaines il a été vendu dix-sept mille exemplaires d'un de ses airs, *Poor Jack* (Pauvre Jacques), qu'on a aussi chanté en France à cette époque. En 1790, Dibdin prit à bail le local appartenant à la société polygraphique, et y éleva un théâtre où il fit représenter plusieurs pièces de sa composition. Quelques années après il ouvrit un nouveau théâtre à Leycester-Place, qu'il nomma *Sans-Souci*, et où il donna dix opéras-comiques. Après avoir travaillé pendant quarante-deux ans pour les divers théâtres de Londres, il s'est retiré en 1804, et a publié dans cette année un poëme didactique sur la musique, intitulé : *The harmonic preceptor, a didactic poem, in three parts*, Londres, 1804, in-4° de 150 pages, avec quatorze planches. Le nombre de pièces mises en musique par Dibdin s'élève à plus de cent vingt, et l'on y compte plus de neuf cents airs et beaucoup de morceaux d'ensemble. Il a écrit aussi plusieurs œuvres de sonates pour le piano, et d'autre musique instrumentale. Comme prosateur, il a publié plusieurs ouvrages, parmi lesquels on remarque une histoire de la scène anglaise (Londres, 1795), et les mémoires de sa vie (Londres, 1802). On ignore s'il vit encore.

DIBDIN (MISS), née à Londres en 1797, a la réputation d'une harpiste habile. Elle commença à étudier la harpe en 1808, sous la direction de Challoner, et se fit entendre en public pour la première fois, en 1815, dans un concert de Covent-Garden. Depuis lors elle a reçu des leçons de Bochsa. Elle est maintenant professeur adjoint à l'académie royale de musique, à Londres.

DICÉARQUE, philosophe péripatéticien, naquit en Sicile trois cents quarante-sept ans avant l'ère chrétienne. Il avait écrit un traité de musique qui s'est perdu.

DICÉLIUS (JEAN-SÉBASTIEN), chanteur à Tondern dans le duché de Schleswig, en Danemark, naquit à Schmalkalden, dans la Hesse, vers 1648. Il étudiait la médecine à l'université de Iena, en 1669, et vivait encore en 1693. On a de lui une cantate intitulée : *Nacht-Musik auf Schenckii Geburtstag, a canto solo con ritornello a 2 violini e continuo*, Iena, 1669, une feuille in-fol.

DICKHUT (C.), virtuose sur le cor et sur la guitare, actuellement vivant, s'est fait connaître par quelques compositions pour ces instrumens et pour le violoncelle. Parmi ses ouvrages, on remarque : 1° Six pièces pour deux cors à clefs, cornet de poste, cinq trompettes, quatre cors, trois trombones et deux trompettes basses, Mayence, Schott; 2° Trois duos pour deux violoncelles, op. 2, *Ibid.*; 3° Dix-huit trios pour trois cors, *Ibid.*; 4° Marches et fanfares pour sept trompettes, quatre cors, deux cors de signal, et trois trombones, *Ibid.*; 5° Trois sérénades et un trio pour guitare, flûte et cor, œuvres 1, 3, 4 et 6. Mayence et Manheim.

DICKINSON (EDMOND), médecin anglais, né en 1624, à Appleton, dans le

comté de Berks, fit ses études à Oxford, et mourut en 1707, âgé de quatre-vingt-trois ans. Au nombre de ses ouvrages, remplis d'une érudition profonde, on en trouve un, publié après sa mort, sous le titre de *Periodica exegesis, sive celeberrimorum Græciæ ludorum declaratio*, Londres, 1739, in-8°. Il y traite de la musique dans les jeux publics de l'ancienne Grèce.

DIDEROT (DENIS), fils d'un coutelier de Langres, naquit dans cette ville en 1712. Passionné pour les lettres, les sciences et les arts, il vint à Paris fort jeune, afin de suivre son penchant, se lia avec les hommes de lettres les plus célèbres, et après avoir publié plusieurs ouvrages, conçut le projet de l'*Encyclopédie*, et l'exécuta avec d'Alembert. On trouve des détails sur la vie et les ouvrages de ce philosophe dans tous les Dictionnaires historiques; il n'est considéré ici que dans ce qu'il a fait relativement à la musique.

En 1748, il fit paraître à La Haye un recueil intitulé : *Mémoires sur différens sujets de mathématiques*, in-8°. On y trouve: 1° *Des principes d'acoustique*, où la matière est traitée avec beaucoup de simplicité; 2° *Projet d'un nouvel orgue;* il y propose une nouvelle construction de l'orgue à cylindre, où l'on pourrait varier les airs à volonté et à l'infini, sans changer de cylindre : c'était une idée inexécutable; 3° *Observations sur le chronomètre*. Ces mémoires se trouvent dans les diverses éditions des œuvres complètes de Diderot qui ont été publiées. Lichtenthal a cru que *Les principes d'acoustique* sont un ouvrage différent des *Mémoires de mathématiques :* c'est une erreur. Tous les articles relatifs à la construction des instrumens qui se trouvent dans l'Encyclopédie sont de Diderot. C'est lui aussi qui a rédigé les Leçons de clavecin de Bemetzrieder; l'originalité de son style a procuré une sorte de célébrité à ce livre qui, d'ailleurs, n'en méritait aucune. Diderot est mort à Paris le 30 juillet 1784.

DIDIER LUPI SECOND, musicien du 16e siècle, dont La Croix du Maine et Duverdier ont vanté les talens dans leurs bibliothèques; il a mis en musique les chansons spirituelles de Guillaume Gueroult, imprimées à Paris chez Nicolas du Chemin. Ce musicien était nommé *Didier Lupi Second* pour le distinguer d'un autre Lupi, dont il est parlé dans le prologue du quatrième livre de Rabelais (Voy. *Lupi*).

DIDYME, musicien grec et écrivain sur la musique, né à Alexandrie, était fils d'Héraclide, et, selon Suidas, vivait au temps de Néron. Porphyre dit, dans son commentaire sur Ptolémée, que Didyme a écrit un livre en faveur des proportions musicales de Pythagore contre le système égal d'Aristoxène, ce qui lui avait fait donner le nom de *Pythagoricien*. Cet ouvrage parait être perdu, mais Porphyre nous a donné un abrégé de la doctrine qu'il renfermait (*Comment. in Harmon. Ptolem.*, *p.* 210, *ed. Wallis.*). Ptolémée a cité aussi Didyme en beaucoup d'endroits de son traité des harmoniques, mais il le critique avec amertume, et souvent avec peu de justesse. En d'autres passages, il adopte ses idées et s'en empare sans le citer; c'est du moins ce qui lui a été reproché par Porphyre (V. *Comment. in Harmon. Ptolem.*, *p.* 190, *ed. Wallis.*). Le genre diatonique, ou plutôt *unitonique*, conforme à la tonalité du plain-chant, passe pour avoir été formulé d'une manière régulière par Didyme, sous le nom de *diatonique synton*, suivant la doctrine de Pythagore. Ce *synton diatonique* de Didyme est préférable à celui de Ptolémée, en ce qu'il offre l'octave divisée en deux tétracordes parfaitement réguliers, ce qui n'a lieu dans le synton de Ptolémée qu'en altérant la tonalité. C'est ce qu'on peut voir dans les deux tableaux suivans, où l'on trouve pour chaque intervalle les nombres des proportions de Pythagore. Le synton de Didyme est conforme au qua-

trième ton du plain-chant; celui de Ptolémée donne naissance au plagal du premier.

Synton diatonique de Didyme.

mi	fa	sol	la.
si	ut	ré	mi.

$\frac{16}{15}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{10}{9}$

Synton de Ptolémée.

la	si *b*	ut	ré.
mi	fa	sol	la

$\frac{16}{15}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{10}{9}$

On trouve des détails étendus sur la question de ces deux syntons dans le traité de musique de Salinas (*De Musica*, lib. IV, cap. 25, 26), et dans un discours de Doni (adressé au P. Kircher) *Del Sintono di Didimo, e di Tolomeo* (tom. I, *delle Opere*, p. 349-355).

DIES (ALBERT C.), bon peintre paysagiste de Vienne, mort depuis peu d'années, a publié une notice biographique sur Haydn. Cette monographie a pour titre : *Haydn's Biographie, nach mündlichen Erzæhlungen,* Vienne, Camesina (Heubner), 1810, in-8°.

DIETERICH (SIXTE), compositeur du 16e siècle, né à Augsbourg, vécut habituellement à Constance. Glaréan nous a conservé trois morceaux de ce compositeur, p. 276, 328 et 343 de son *Dodecachordon*. Gessner (in Pandectis, l. 7, t. VI, p. 83) cite, du même auteur, *Magnificat octo tonorum, liber primus,* mais sans en indiquer la date. J. G. Schielen attribue à Dieterich un *Compendium musicale*, mais il ne dit pas si cet ouvrage est imprimé.

Un autre contrapuntiste du 16e siècle, nommé Georges Dieterich, a publié à Nuremberg, en 1565, des *Cantiones funebres*, en latin et en allemand.

DIETERICH (CONRAD), né à Gemunde, dans la Hesse, le 9 janvier 1575, fut surintendant d'Ulm, et directeur du Gymnase de cette ville où il est mort le 22 mars 1639. On a de lui une dissertation allemande intitulée : *Ulmische Glockenpredigt, darinn von der Erfindung, Brauch und Missbrauch der Glocken in der Kirche Gottes gehandelt Wird* (Sermon sur les cloches d'Ulm, dans lequel on traite de l'origine des cloches, de leur usage et de leur abus dans l'église), Ulm, 1625, in-4°. C'est un livre savant et l'un des meilleurs qu'on puisse consulter sur cette matière.

DIETERICH (JEAN-CONRAD), philologue et helléniste, né à Butzbach, en Wétéravie, le 19 janvier 1612, étudia les belles-lettres et la théologie à Marburg. En 1639 il fut nommé professeur de grec à l'université de cette ville, et passa ensuite à Giessen pour y exercer les mêmes fonctions. Il est mort, dans cette dernière ville, le 24 juin 1669. Au nombre de ses ouvrages, on en trouve un intitulé *Antiquitatæ biblicæ*, publié après sa mort, par Pistorius, Giessen, 1671, in-fol. Il traite au sixième chapitre, p. 349-353, *de Musica sacra*.

DIETERICH (FRÉDÉRIC-GEORGES). *Voy.* DIETERICK ci-dessous.

DIETERICK (FRÉDÉRIC-GEORGES), né à Halle en 1686, eut pour premier maître J. Samuel Wetter, organiste de Saint-Michel de cette ville, et apprit la composition sous la direction de J. G. C. Stœrl, maître de chapelle à Stuttgard. Le roi de Danemarck, devant qui il toucha du clavecin, en 1708, fut si content de son jeu qu'il lui fit présent d'une médaille d'or. En 1710, il alla en Italie pour s'y perfectionner dans la composition et le jeu du clavecin sous Vinaccesi; mais en 1711 il revint à Halle occuper la place d'organiste de Sainte-Catherine, et en 1720, il succéda à Wetter dans son emploi. Il mourut vers 1750. Plusieurs pièces d'orgues de sa composition se trouvent en manuscrit dans divers magasins de musique de l'Allemagne.

DIETRICHSTEIN (MAURICE, COMTE),

conseiller privé et chambellan de l'empereur d'Autriche, est né à Vienne le 19 février 1775, d'une des familles les plus anciennes de la monarchie autrichienne. Dès son enfance il fit voir d'heureuses dispositions pour les sciences, les arts, et particulièrement la musique; on lui donna des maîtres pour les développer. En 1791, il entra dans la carrière militaire; il se rendit à l'armée en 1792, et s'y distingua dans le corps d'artillerie comme général-adjudant. Après la paix de 1800, il quitta le service, épousa la comtesse de Gilleis, et se livra à la pratique des arts. Lié d'amitié avec le poëte Collins et l'abbé Stadler, compositeur distingué, il les servit de tout son pouvoir dans toutes les circonstances de leur vie. En 1815, l'empereur François II choisit le comte de Dietrichstein pour diriger l'éducation du duc de Reichstadt. Quatre ans après, l'intendance de la chapelle de la cour lui fut confiée, et les soins qu'il y donna en améliorèrent beaucoup la musique. En 1821 l'empereur ajouta à ses fonctions la direction supérieure des théâtres de la cour; et, enfin, en 1826, le monarque le nomma conservateur en chef de la bibliothèque impériale, l'une des plus considérables et des plus précieuses de l'Europe. Le comte de Dietrichstein occupe encore cette place. On a de sa composition : 1° Cinq recueils de douze danses chacun, pour piano à quatre mains, Vienne, Weigl, Hasslinger, Mechetti et Diabelli; 2° Douze valses de redoute avec trios pour piano à quatre mains, Vienne, Diabelli; 3° Douze menuets avec trios pour piano seul, Vienne, Mechetti; 4° Douze danses allemandes pour piano seul, *Ibid.*; 5° Huit recueils de chansons allemandes pour voix seule, avec accompagnement de piano, Vienne, Artaria et Hasslinger; 6° Six romances françaises et allemandes, Vienne, Diabelli.

DIETTENHOFER (JOSEPH), professeur de musique à Londres, vers la fin du 18ᵉ siècle, était né à Vienne vers 1749. Il fit ses études musicales dans sa ville natale, et vint à Paris en 1778. Deux ans après il partit pour Londres, où il vivait encore en 1799. Il y fit graver successivement trois œuvres de trios pour le clavecin avec violon, et y publia un ouvrage élémentaire sur l'accompagnement et l'harmonie, sous ce titre : *An Introduction to musical composition or a preparation for the study of counterpoint, through an original treatise on Thorough Bass, which is the first step towards composition, etc.*, 1799, in-fol.

DIETTER (CHRÉTIEN-LOUIS), né le 13 juin 1757, à Ludwigsbourg, dans le Wurtemberg, entra en 1770 au collége Carolinien, et s'y consacra d'abord à l'étude de la peinture. Ses loisirs étaient employés à la musique, et ses progrès furent si rapides, que le duc de Wurtemberg lui conseilla de se livrer exclusivement à cette carrière. L'instrument qu'il choisit fut le violon; mais dans la suite il apprit aussi à jouer de plusieurs instrumens à vent, et particulièrement du basson. Ses maîtres de musique furent Seubert et Celestini. Il prit aussi quelques leçons de composition de Baroni, maître de chapelle du prince; mais ce fut surtout à l'étude des partitions de Jomelli et des grands maîtres italiens qu'il dut les connaissances qu'il acquit dans cet art. Dans les années 1776 et 1777, il obtint les médailles décernées au concours, et en 1778 il reçut la même distinction pour la composition. Il était encore à l'académie lorsqu'il publia, en 1781, son premier ouvrage, qui consistait en un concerto pour le cor, et successivement il fit paraître quatre concertos pour la flûte; deux concertos pour le basson; une symphonie concertante pour deux flûtes; une *idem* pour deux bassons; soixante-trois duos pour deux flûtes, œuvres 9, 10, 21, 22, 23, 24, 25 et 29; douze duos pour deux bassons; six sonates pour le basson, livres 1 et 2, Leipsick, 1803; Six danses allemandes avec chant, pour le clavecin, Stuttgard,

1794; *Elisonde,* opéra en un acte, 1794; plusieurs recueils d'airs variés pour la flûte, le basson et la clarinette. Dietter est mort en 1822. Sa musique a joui de quelque réputation en Allemagne. En 1781 il avait été nommé premier violon de la chapelle du duc de Wurtemberg, à Stuttgard; il ne quitta cette place qu'en 1817, et il obtint une pension de retraite. Outre les ouvrages cités précédemment, il a écrit pour la cour de Stuttgard beaucoup d'opéras-comiques où règne une verve assez remarquable. Parmi ces productions on cite : 1° *Der Scholz im Dorfe* (L'échevin au village); 2° *Der Irrwisch* (Le feu follet); 3° *Der Rekruten aushub* (Le recrutement); 4° *Laura Rosetti;* 5° *Belmont et Constance;* 6° *Glücklich zusammen gelogen* (L'heureux mensonge mutuel); 7° *Die Dorfdeputirten* (Les députés du village); 8° *Der Luftballon* (Le ballon aérostatique); 9° *Élisonde,* etc. Il a laissé en manuscrit : trois concertos pour violon, six solos pour le même instrument, quatre concertos de cor, huit concertos pour la flûte, quatre symphonies concertantes pour deux flûtes, sept concertos pour le basson, quatre concertos pour le hautbois, et une symphonie concertante pour deux hautbois.

DIETZ (JEAN-SÉBASTIEN), né en Franconie vers 1720, fut maître du chœur de l'église paroissiale de Wasserburg, sur L'Inn (cercle de l'Iser). Il a publié : *Alphabetarius Musicus, exhibens 7 missæ solemnes in claves ordinarias distributas, et secundum stylum modernum, at tamen ecclesiasticum elaboratas,* op. 1, Augsbourg, 1753, in-fol.

DIETZ (JOSEPH), né en Prusse vers 1735, a publié à Nuremberg, en 1768, une sonate pour le clavecin avec violon. Il a fait paraître aussi dans la suite, à Amsterdam et à Paris, trois œuvres de six trios pour le clavecin avec violon et basse.

DIETZ (JEAN-CHRÉTIEN), mécanicien distingué, né en 1778 à Darmstadt, puis établi à Emmerich, sur le Rhin, s'est fait connaître par l'invention de plusieurs instrumens de musique, notamment par le *Melodion* et le *Claviharpe.* Le premier de ces instrumens, qui fut achevé en 1805, avait la forme d'un petit piano carré. Sa longueur était d'environ quatre pieds, sa hauteur et sa largeur de deux pieds. Les sons, assez semblables à ceux de l'harmonica, mais beaucoup plus forts, étaient produits par le frottement de tiges métalliques, et pouvaient être modifiés dans leur intensité par la pression plus ou moins forte des doigts sur les touches. Le Melodion fut entendu en 1806 dans les voyages que fit alors M. Dietz en Westphalie et en Hollande. Vers le même temps, cet artiste s'établit dans ce dernier pays et y établit une fabrique d'instrumens et de divers objets de mécanique; mais après quelques années, il se transporta avec sa famille à Paris, et y fit connaître un nouvel instrument qu'il avait inventé et auquel il donna le nom de *Claviharpe.* Cet instrument ingénieux était composé d'un corps assez semblable pour la courbe de la tête à celui d'un grand piano renversé verticalement, avec un clavier placé en saillie, comme aux pianos droits. Les touches de ce clavier faisaient mouvoir de petits crochets garnis de peau qui pinçaient des cordes de métal filées de soie. Quatre pédales servaient à modifier de diverses manières les sons de l'instrument, qui, bien que moins prolongés que ceux de la harpe, étaient néanmoins beaux et moelleux. La facilité du jeu du claviharpe aurait dû lui procurer plus de succès qu'il n'en obtint; mais on a eu lieu de remarquer que tout ce qui n'est pas d'un usage habituel et spécial dans la musique, est accueilli avec indifférence, quel que soit d'ailleurs le mérite de l'invention. C'est ainsi qu'une multitude d'instrumens ingénieux et d'un effet agréable ont été condamnés à l'oubli. M. Dietz avait obtenu un brevet d'invention pour son instrument le 18 février 1814; mais le *Claviharpe,* construit par son fils, ne parut en public

qu'à l'exposition des produits de l'industrie, au Louvre, en 1819. En 1812, M. Dietz acheva le *Trochléon*, instrument composé d'un archet circulaire agissant sur des tiges métalliques, qu'on entendit jusqu'en 1819. A cette époque M. Dietz avait quitté Paris pour fonder un établissement de machines hydrauliques à Bruxelles. Cet habile mécanicien s'est depuis quelques années exclusivement occupé de la construction de *remorqueurs* à vapeur pour des voitures de tout genre sur les routes ordinaires. On a publié : *Description du Claviharpe inventé par M. Dietz père et exécuté par M. Dietz fils*, Paris, 1821, 19 pages in-8°, avec une planche qui représente l'instrument sous ses différens apects.

DIETZ (CHRÉTIEN), fils du précédent, né à Emmerich, vers 1801, s'est fait connaître comme inventeur de plusieurs instrumens de musique, et comme un facteur de pianos distingué. Il n'avait que dix-huit ans lorsqu'il mit ses premiers instrumens à l'exposition du Louvre, à Paris, en 1819. Quelques années après il produisit un grand piano dont il n'avait fixé la table que par les extrémités, laissant les côtés vibrer librement. Cet instrument excita l'étonnement et l'admiration par la puissance de ses sons. A l'exposition des produits de l'industrie de 1827, on vit de lui un grand piano à quatre cordes, un piano de nouvelle forme dont les dimensions, sans être beaucoup plus considérables que celles d'un piano carré, offraient dans leur ensemble une régularité de dispositions qui n'existe pas dans ce dernier. La médaille d'argent fut décernée au jeune artiste. Peu de mois après il fit paraître un instrument à archet mécanique qui se jouait avec un clavier, et auquel il donna le nom de *Polyplectron*. On peut voir dans la *Revue musicale* (t. III, p. 595) une description de cet instrument, le meilleur de tous ceux du même genre qu'on a essayé de construire. On a aussi de M. Dietz un instrument à lames métalliques mises en vibration par l'action de l'air, du même genre que le *physharmonica*, mais supérieur à celui-ci par la pureté, la douceur et l'égalité des sons. Comme facteur de pianos, ce jeune artiste s'est particulièrement distingué par ses petits pianos verticaux, auxquels il a donné une plus grande puissance de son qu'aucun autre facteur de France.

DIEUPART (CHARLES), musicien français, également habile sur le violon et le clavecin, naquit vers la fin du 17e siècle. Il passa en Angleterre en 1707, et tint le clavecin aux opéras d'*Arsinoé, Camilla*, *Pyrrhus*, *Démétrius* et au *Rinaldo* de Handel. Il est mort à Londres, vers 1740, dans un état voisin de l'indigence. On a de ce musicien l'ouvrage suivant : *Six suites de clavecins, divisées en ouvertures, allemandes, courantes, sarabandes, etc., composées et mises en concert pour un violon, et une flûte, avec basse de viole et un archiluth*, Londres, sans date. Walther cite aussi *Six ouvertures pour clavecin avec violon et basse continue*, de sa composition, gravées à Amsterdam, chez Roger.

DIEZELIUS (VALENTIN), musicien allemand qui vivait à Nuremberg au commencement du 17e siècle, a publié dans cette ville, en 1600, une collection de madrigaux de divers maitres italiens sous ce titre : *Erster Theil, welcher Madrigalien, auss den berühmtesten Musicis Italicis colligirt, mit* 3, 4, 5, 6, 7 *und* 8 *Stimmen*.

DILLEN (GUILLAUME), compositeur belge, était maitre de chapelle à l'église cathédrale de Parme, au commencement du 17e siècle. Il a fait imprimer à Venise, en 1622, une collection de messes à cinq, à six et à douze voix.

DILLHERR (JEAN-MICHEL), fameux théologien, né le 14 octobre 1604 à Thémar dans la principauté de Henneberg en Franconie, fut d'abord professeur à Jena, ensuite pasteur à Saint-Sébald, inspecteur de l'école de Nuremberg et bibliothécaire de la même ville. Au nombre de ses ou-

vrages se trouve une dissertation intitulée : *De ortu et progressu, usu et abusu musicæ*, Nuremberg, 1643. Dillherr est mort le 8 avril 1669.

DILLIGER ou DILLINGER (JEAN), magister et ensuite diacre à Cobourg, né, en 1590, à Eissfeld en Franconie, étudia à Wittenberg, et fut d'abord chanteur dans la grande église de cette ville. En 1623, on lui confia l'emploi de magister qu'il quitta en 1625 pour la place de chantre à Cobourg. On voit par le titre d'un de ses ouvrages qu'il était pasteur à Gellershausen en 1633. Dans la suite il devint diacre à l'église Moritz à Cobourg, et conserva ce poste jusqu'en 1647, où il mourut. Voici la liste de ces ouvrages : 1° *Prodromi Triciniorum sacrorum, newer geistlicher Liedlein mit 3 Stimmen gesetzt*, Nuremberg, 1612; 2° *Medulla ex Psalmo 68 deprompta et harmonice 6 voc. composita*, Magdebourg, 1614; 3° *Exercitatio musica I, continens XIII selectissimos concentus musicos variorum autorum, cum basso generali, quibus accesserunt 8 cantilenæ 3 voc.*, Wittenberg, 1624; 4° *Disce Mori, oder ein Gebetlein zur Betrachtung der Sterblichkeit, mit 4 Stimmen ad contrapunctum simplicem*, Cobourg, 1628, in-4°; 5° *Gesprœch D. Lutheri und eines Kranken Studiosi, Vordessen zu Wittenberg gehalten, jetzo aber in feine Reime gebracht, und mit 4 Stimmen gesetz*, Cobourg, in-4°; 6° *Musica votiva, Deo sacro, de Tempore, zum lieben neuen Jahre den ganzen Werthen jetzo hochbetruebten Christenheit, mit 2, 3, 4 und 5 Stimmen, Theils Concerts - Theils contrapuncto-Weise verfertiget*, 1629; 7° *Musica Christiana Cordialis Domestica, dass ist : Christliche Hauss-und Hertzens Musica, auss-37 in Contrapuncto simplici gesetzten 2, 3 und 4 Stimmigen Arien bestehend*, Cobourg, 1631; 8° Deux supplémens au même ouvrage, 1631; 9° *Musica Concertativa, oder Schatz Kæmmerlein, neuer geistlichen Auserlesenen Concerte, von 1, 2, 3, 4, 5, 6 — 12 Stimmen, etc.* Cobourg, 1632, in-4°; 10° *Musica Oratoria; Musica Thanabulentica; Musica Castrensis; Musica invitatoria ad Epulum Cœleste, in-48 Liedern für 2, 3 und 6 Stimmen*, Cobourg, 1633; 11° *Jeremias pœnitentiarius, in-52 teutschen Buss-Sprœchen, aus jedem Capitel des Propheten Jeremiæ genommen, für 2 Singstimmen*. 1er et 2e parties, Cobourg, 1640, in-4°.

DIMMLER (ANTOINE), compositeur et contrebassiste au service du roi de Bavière, nacquit à Manheim le 14 octobre 1753. Le musicien de la cour Joseph Zwini lui enseigna la musique et à jouer du cor, et l'abbé G. J. Vogler la composition. A l'âge de 11 ans il entra dans la musique de la cour, en qualité de corniste. En 1778, il se rendit à Munich, où il s'adonna à l'étude de la contrebasse, et devint très fort sur cet instrument, pour lequel, à l'exception de Marconi et de Gaspard Bohrer, il ne se trouvait pas alors un homme de talent dans toute la Bavière. Dimmler a composé les petits opéras suivans : 1° *Der Guck Kasten* (La jalousie), représenté à Munich en 1794; 2° *Die Schatz Greber* (Les chercheurs de trésors), représenté au château de Sufeld près de Munich; 3° *Zebel-Jager* (Les chasseurs de Zibeline). Il a en outre composé la musique de 185 ballets, parmi lesquels on distingue : 1° *Der Erste Tod* (La première mort); 2° *Des Erste Schafer* (Le premier pâtre); 3° *Medea* (Médée); 4° *Die Grazien* (Les Grâces); 5° *Ritter Amadis* (Amadis), etc. On connaît aussi en manuscrit des simphonies, quatuors, concertos, etc. de sa composition, outre une grande quantité de musique de guitare, instrument dont il jouait très bien. Il vivait encore à Munich en 1815. La bibliothèque du conservatoire possède les partitions manuscrites de plusieurs concertos pour le hautbois, pour la flûte, le cor et le clavecin, de sa composition. Dimmler a eu un fils, nommé *Antoine* comme lui,

né à Munich, le 24 avril 1783, qui a reçu les premiers principes de musique de son père, et qui est entré au service de la cour, en qualité de clarinettiste, le 16 juin 1796, n'étant âgé que de 13 ans.

DIOMEDES (CATON), luthiste, né à Venise, vivait à la fin du 16ᵉ siècle et au commencement du 17ᵉ. Il passa fort jeune en Pologne et entra au service de Stanislas Kostka, grand trésorier de la Prusse polonaise. Son talent sur le luth était remarquable, et il chantait fort bien. Il a fait imprimer à Cracovie en 1607 des mélodies qu'il avait composées en l'honneur de Saint Stanislas, patron de la Pologne. C'est aussi ce musicien qui a composé la musique pour les poésies de Stanislas Grochowski, publiées à Cracovie en 1606. On trouve quelques pièces de luth composées par Diomedes dans le *Thesaurus Harmonicus* de Besardus.

DION, cythariste, naquit à l'île de Chio. Ménechme, cité par Athénée (liv. 14, c. 9.), dit qu'il joua le premier, sur la cythare, les chants des libations qu'on faisait aux fêtes de Bacchus.

DIONIGI (MARC), docteur en droit, naquit à Poli, bourg de l'État Romain, au commencement du 17ᵉ siècle. Il est auteur d'un traité de plain-chant intitulé : *Primi Tuoni, Introductione nel canto fermo*, Parme, 1648. Il en a donné une deuxième édition en 1667, avec des augmentations.

DIRUTA (AGOSTINO), moine de l'ordre de Saint-Augustin, né vers la fin du 16ᵉ siècle, fut d'abord maître de chapelle à Asola, petite ville de la Lombardie. Il s'y trouvait encore en 1622. Plus tard, il se rendit à Rome au couvent de son ordre, dont il devint le maître de chapelle. Il y vécut jusque vers 1650. Il a fait imprimer beaucoup d'ouvrages pour l'église, tant à Venise qu'à Rome; les plus connus sont les suivants : 1° *Messe concertate a cinque voci*, Venise, 1622; 2° *Litanie di Gloriosa Domina a* 4, 5, *e* 6 *voci*, Rome, 1631.

DIRUTA (GIROLAMO), frère mineur, né à Pérouse, vers 1580, fut organiste de l'église cathédrale de Chioggia, ville de l'État Vénitien. On lui est redevable d'un livre intéressant sur l'art de toucher l'orgue, qui est devenu fort rare. Il est intitulé : *Il Transilvano, Dialogo sopra il vero modo di sonar organi e stromenti da penna, Parte I*, Venise, 1615, in-fol. Cet ouvrage est dédié à un prince de Transylvanie, qui était élève de l'auteur : c'est à cause de cette circonstance que l'ouvrage est intitulé *Il Transilvano*. Outre la partie didactique, qui concerne le doigté des instrumens à clavier, on y trouve des toccates et des pièces d'orgue de Diruta, de Claude Merulo, André Gabrielli, Luzzasco Luzzaschi, Paul Quagliati, Joseph Guami et d'autres compositeurs célèbres. La seconde partie du *Transilvano* a été publiée à Venise en 1622, in-fol. Elle est divisée en quatre livres. Le premier est intitulé : *Sopra il vero modo de intavolare ciaschedun canto*. Le deuxième contient les règles du contrepoint avec des exemples de Luzzaschi, de Gabriel Fattorini, et de Adrien Banchieri. On trouve dans le troisième l'exposition des tons de l'église et les règles de la transposition. Le quatrième contient les règles du mélange des registres.

DISTLER (JEAN-GEORGES), maître des concerts de la cour de Stuttgard, né dans un village du royaume de Wurtemberg, vers le milieu du 18ᵉ siècle, s'est fait une réputation en Allemagne, comme violiniste et comme compositeur. MM. Pleyel, Neukomm, et lui, sont les seuls élèves que Haydn ait formés. En 1781 Distler se rendit à Stuttgard; il y obtint la place de premier violon à l'orchestre de la cour; neuf ans après, il fut fait maître des concerts. Une maladie mélancolique le conduisit à Vienne 1796 pour y voir ses parens : il y mourut en 1798 des suites de cette hypocondrie. Les compositions de Distler ont été publiées de 1791 à 1804; elles consistent en : 1° Six quatuors pour

le violon, op. 1, Augsbourg, 1791. La deuxième édition a paru dans la même ville en 1795. On a gravé aussi cet ouvrage à Amsterdam, 1791 ; à Bâle, 1791 ; à Londres, 1797 ; à Paris, 1797 ; 2° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 2 ; 3° Concerto pour le violon, Augsbourg, 1795 ; 4° Six quintetti pour deux violons, deux altos et basse, en manuscrit, à Vienne, chez Traeg ; 5° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, Augsbourg, 1798.

DITTERS DE DITTERSDORF (CHARLES), compositeur et violiniste allemand, dont le nom de famille était simplement *Ditters*, naquit à Vienne, en 1739 ; dès l'âge de sept ans, il montra un goût décidé pour la musique ; ses parens lui firent cultiver cet art, et lui donnèrent une éducation soignée. Il forma son talent pour le violon à l'école des plus habiles violinistes de l'Allemagne, et lui-même ne tarda pas à être compté au nombre des virtuoses sur cet instrument. Un solo qu'il joua dans une église excita l'admiration de tous les auditeurs, et révéla son talent. Hubaczek, fameux corniste, qui était présent, prit Ditters en affection, et le recommanda si fortement au prince de Hildburghausen, auquel il était attaché, que le jeune artiste fut admis au nombre des pages de ce prince, quoiqu'il n'eût pas encore douze ans accomplis. Après avoir achevé son éducation musicale dans la petite cour de son bienfaiteur, il fut attaché à l'orchestre d'un théâtre de Vienne, se lia avec Metastase, et eut le bonheur de devenir l'ami de Gluck, qui l'emmena avec lui en Italie. Là, son jeu sur le violon fut admiré de tous les artistes ; lui-même rapporte qu'après avoir joué en public un concerto, il reçut une lettre anonyme remplie d'éloges et accompagnée d'une montre fort riche. Il ne sut que long-temps après que ce présent lui venait du fameux Farinelli. De retour à Vienne, Ditters mit à profit la connaissance de Joseph Haydn, et augmenta ses connaissances dans la composition. Lors du couronnement de l'empereur Joseph II, en 1765, Ditters suivit la cour à Francfort ; et s'y fit entendre avec succès. De là, il passa au service de l'évêque de *Grosswardein*, en Hongrie. Il y écrivit quatre oratorios, *Isaac*, *David*, *Job et Esther*, qui furent exécutés à Vienne avec beaucoup de succès. Ce fut aussi vers le même temps qu'il commença à écrire pour le théâtre. En 1769, il quitta Gross-Wardein pour se rendre en Silésie, où il entra au service du prince-évêque de Breslau, en qualité de maître de chapelle. Ce prélat aimait passionnément la musique, et goûta si bien celle de son maître de chapelle, qu'il voulut faire sa fortune. En 1770, il le fit nommer maître des forêts de la Silésie autrichienne, lui fit accorder des lettres de noblesse et la permission d'ajouter à son nom celui de *Dittersdorf*, qu'il porta toujours depuis lors. Le sort de cet artiste semblait assuré de la manière la plus heureuse. Il était recherché à Vienne, et surtout à Berlin, où on l'appelait souvent ; mais le malheur qu'il eut de se brouiller avec l'évêque de Breslau, le succès de la musique de Mozart, qui changea la direction de l'art, et fit paraître le style de Ditters vieux et mesquin, enfin les infirmités qui accablèrent celui-ci dans ses dernières années, tout cela, dis-je, empoisonna la fin de sa vie, et il aurait été réduit à la dernière misère, sans les bienfaits du baron de Stillfried, qui le prit dans son château en Bohême, et le mit ainsi que sa famille à l'abri du besoin. Il y est mort le premier octobre 1799, deux jours après avoir achevé de dicter à son fils l'*histoire de sa vie*, ouvrage intéressant par le ton d'originalité naïve qui y règne, et dans lequel les jeunes musiciens peuvent trouver des instructions utiles. Il renferme aussi des anecdotes curieuses et peu connues sur Lolli et d'autres grands maîtres. On a de Ditters les ouvrages suivans : 1° *Brief ueber die Grenzen des Komischen und Heroischen in der Musik* (Lettre sur les

bornes du comique et de l'héroïque en musique), dans la Gazette musicale de Leipsick, première année, p. 138; 2° *Brief, ueber die Behandlung italiænischer texte bey der Komposition und üeber andere Gegenstœnde* (Lettre sur l'expression des paroles italiennes dans la composition et sur d'autres objets relatifs à la musique), *Ibid.*, p. 201; 3° *Karl von Dittersdorfs Lebensbeschreibung* (Histoire de la vie de Charles Dittersdorf), publiée par son fils, à Leipsick, 1801, 294 pages in-8°; 4° *Isacco, figura del Redentore*, oratorio, composé à Grosswardein en 1767; 5° *La liberatrice del Popolo Giudaico nella Persia, o sia l'Esther,* oratorio. Cet ouvrage, qu'on exécuta deux fois à Vienne, en 1785, au profit des veuves des musiciens, fut accueilli avec beaucoup d'applaudissemens; 6° *Job,* oratorio, Vienne, 1786; 7° Messe en *ut*, avec orchestre, en manuscrit chez Breitkopf; 8° Motet pour le jour de Saint-Népomucène, en Mss. chez Rellstab; 9° *Amore in musica*, opéra-buffa, à Grosswardein, en 1767; 10° *Lo Sposo burlato*, opéra buffa, à Johannisberg, en 1775; 11° *Der Doktor und Apotheker* (Le médecin et l'apothicaire), opéra en un acte, à Vienne, en 1786. Cet ouvrage fut accueilli avec tant de faveur, que l'empereur Joseph II, assistant à une de ses représentations, ne dédaigna pas de témoigner par ses applaudissemens sa satisfaction, au moment où Ditters entra dans l'orchestre. A Londres, cette pièce eut trente-six représentations de suite. Elle a été gravée en partition pour le piano à Vienne, à Berlin et à Mayence; on l'a aussi arrangée pour tous les instrumens; 12° *Betrug durch Aberglauben* (La Fourberie par superstition), opéra en un acte, à Vienne, en 1786; 13° *Die Liebe im Narrenhause* (L'amour aux petites maisons), en un acte, à Vienne, en 1786. Cet ouvrage a été gravé à Mayence, en 1790, et à Berlin, en 1792; 14° *Il Democrito Corretto,* opéra bouffe, à Vienne, en 1786; 15° *Hieronymus Knicker* (Jérôme Knicker), opérette, à Vienne, en 1787, gravé en partition pour le piano à Leipsick, en 1792; 16° *La Contadina fedele*, opéra bouffe, à Johannisberg, en 1785; 17° *Orpheus der zweyte* (Le nouvel Orphée), en un acte, à Vienne, 1787; 18° *Das rote Kæppchen* (Le chaperon rouge), à Vienne, en 1788, gravé à Leipsick, en 1792; 19° *Der Schiffspatron, oder neue Gutsherr* (Le Patron de navire, ou le nouveau seigneur de village), à Vienne, en 1789, gravé en partition pour le piano, à Leipsick, en 1793; 20° *Hokus Pokus*, en un acte, à Vienne, en 1790, et à Weimar, en 1792, avec des changemens; 21° *Das Gespenst der Trommel* (Le tambour nocturne), à Oels, en 1794; 22° *Gott Mars, oder der eiserne Mann* (Le Dieu Mars, où l'homme insensible), en deux actes, à Oels, en 1795; 23° *Der Gefoppte Brœutigam*, ibid., 1795; 24° Don Quichotte, en italien, ibid., 1795; 25° *Die Guelfen* (Les Guelfes), prologue, ibid., 1795; 26° *Der Schach von Schiras* (Le Sultan de Schiras), ibid., 1795; 27° *Ugolino,* en deux actes, ibid., 1796; 28° *Die Lustigen Weiber von Windsor* (Les bourgeoises de Windsor), ibid., 1796; 29° *Der Schœne Herbsttag* (Le beau jour d'automne), ibid., 1796; 30° *Der Ternengewinnst* (Le billet de loterie), en un acte, ibid., 1797; 31° *Der Mædchenmarckt* (Le marché des filles), en un acte, ibid., 1797; 32° *Terno Secco,* opéra bouffe en deux actes, à Breslau, en 1797; 33° L'opera bouffe de Bretzner, en Mss. 1798; 34° *Don Coribaldi, o sia l'usurpata Prepotenza*, en deux actes, 1798, en Mss.; 35° *Il Mercato delle Ragazze*, 1798, en Mss.; 36° *Il Tribunale di Giove,* en Mss. Ces quatre derniers ouvrages sont restés entre les mains de la famille de Ditters; 37° Grande cantate latine, pour le jour de fête de l'évêque de Grosswardein, en 1765; 38° *La fille de Kola,* chant ossianique, avec piano, Leipsick, 1795; 39° Grand concerto pour onze instrumens concertans, avec orchestre,

1765; 40° Quinze symphonies à grand orchestre, intitulées *Les Métamorphoses d'Ovide*, Vienne, 1785; 41° Trente-cinq symphonies, en manuscrit, chez Traeg, à Vienne; 42° Six nouvelles symphonies, en manuscrit, dans les mains des héritiers; 43° *Concertino a 2 ob. Fag. e 2 cor. concert., 2 viol., 2 alt. e b.*, en Mss., chez Traeg, à Vienne; 44° Douze concertos pour violon, ibid.; 45° Deux nocturnes pour deux cors et violoncelle obligé, ibid.; 46° Six quatuors pour violon, Vienne, Artaria; 47° Douze divertissemens pour deux violons et violoncelle, en Mss. chez Traeg; 48° Duos pour violon et basse, ibid.; 49° Douze sonates à quatre mains pour le piano, 1796-1797, en Mss.; 5° Soixante-douze préludes pour le piano, dans tous les tons; 51° Douze chansons et romances variées pour le piano. On a appelé Ditters *le Grétry* de l'Allemagne : cet éloge est exagéré. Si ses compositions sont plus pures d'harmonie que celles du musicien belge, elles sont bien inférieures sous le rapport de l'invention.

DITTMER (MANTEY baron de), en ce moment maître de chapelle du duc de Mecklembourg Strelitz, est né en Bavière, a eu pour maître Winter, et s'est fait son imitateur. On a de lui un petit opéra (*Die beide Galærensclaven*), Les deux Galériens, qui n'a rien de remarquable. Son meilleur ouvrage en ce genre est son opéra intitulé *Louis de Bavière*; on a gravé l'ouverture pour piano. Sa musique religieuse se distingue par un style assez pur, et par son caractère pieux : elle est restée jusqu'à ce jour en manuscrit. Parmi ses œuvres de musique instrumentale on remarque; 1° Fantaisie sérieuse pour le piano, Berlin; 2° Fantaisie en forme de variations sur l'air de Himmel : *An Alexis*, ibid.; 3° *Adagio* et *allegro agitato* pour piano violon et flûte, ibid.; 4° Six danses populaires de la Bavière pour piano, op. 2, ibid.; 5° Six valses de Rossini, op. 7, ibid.

DIVISS ou DIWISCH (PROCOPE), musicien, mécanicien et physicien, naquit le 1er août 1696, à Senftenberg en Bohême. Après avoir fait ses études à Znaim, il entra en 1719 dans l'ordre des prémontrés, à Bruck. Il y enseigna la théologie et la philosophie avec éclat, jusqu'en 1733; à cette époque la cure de Prenditz, près de Znaim, lui fut offerte, et il l'accepta. Ce fut dans cette retraite qu'il se livra avec ardeur à des recherches de physique et de mécanique, et qu'il imagina la paratonnerre, dont l'invention a été retrouvée depuis lors par Franklin, et une sorte d'*orchestrion*, grand instrument de musique, auquel il donna le nom de *Denis d'or*, par analogie avec le sien qui signifie *Denis* en bohémien. En 1741, Diwisch accepta l'emploi de supérieur de l'abbaie de prémontrés de Bruck, et son administration fut si sage, que pendant la guerre de l'Autriche contre la Prusse, le monastère fut toujours respecté, même par les ennemis. Après que la tranquillité eut été rétablie dans la Moravie, il retourna dans sa cure, et reprit ses travaux scientifiques. Il mit alors la dernière main à ses inventions du paratonnerre et du *Denis d'or*. En 1754, il plaça un paratonnerre près de sa maison; mais cette nouveauté lui fit courir quelque danger, car le peuple ayant considéré cet appareil comme un instrument de sorcellerie, et lui attribuant la sécheresse qui se fit sentir alors pendant deux ans, renversa cette machine qui fut transportée à l'abbaie de Bruck. Les savans de l'Autriche ne se montrèrent pas beaucoup plus raisonnables que le peuple, car ils s'opposèrent à l'établissement des paratonnerres sur les édifices publics, qui avait été proposé à l'Empereur, par Diwisch. A l'égard du *Denis d'or*, il paraît qu'il lui donna la dernière perfection en 1762. Cet instrument se jouait comme l'orgue avec les mains et les pieds; il imitait, dit-on, tous les instrumens à cordes et à vent, et l'on assure qu'il pouvait produire cent trente variétés de qualités de sons. Le prince Henri de Prusse en offrit une somme considérable, mais lorsqu'il l'entendit, Diwisch le croyait sus-

ceptible de plus de perfectionnemens, et il ne voulut pas le céder. En 1790, l'évêque de Bruck, Georges Lambeck, possédait le dernier instrument de ce genre exécuté par l'inventeur, et entretenait un musicien chargé spécialement de le jouer. On ignore ce qu'il est devenu depuis ce temps. Diwisch est mort à Prenditz, le 21 décembre 1765. On a de lui un ouvrage posthume en allemand qui a pour titre : *Théorie de l'électricité et application de ses principes à la Chimie*, Tubinge, 1768, in-8°. Le portrait de ce savant a été gravé par Balzer, avec ce distique :

Non laudate Jovem gentes ! Quid vester Apollo ?
Iste magis Deus est fulminis atque soni.

DIVITIS (ANTOINE), musicien français, vivait dans la première moitié du 16e siècle. On ne connaît de sa composition que deux morceaux : 1° *Un gloria Laus* à quatre parties, dans le dixième livre de la collection d'anciens motets, imprimée à Paris, par Pierre Attaignant, 1530-1540, in-4°, gothique ; 2° Un *Credo* à six voix, en manuscrit, dans la bibliothèque royale de Munich. Gerber dit aussi qu'il y a des morceaux de sa composition dans un recueil de chansons en différentes langues, imprimé depuis 1530 jusqu'en 1540, in-8°, et dont il y a un exemplaire dans la bibliothèque de Zwickau. Cette collection a pour titre : *Sammlung von Gesængen in verschiedenen Sprachen.* Il est peut-être permis de penser que le nom réel de ce musicien était *Le Riche*, et qu'il a été latinisé. On trouve deux chansons françaises à 5 voix, de *Le Riche,* dans une collection publiée par Nicolas Duchemin, en 1551, sous ce titre : *Le premier livre des plus excellentes chansons de divers auteurs.*

DIXON (WILLIAM), compositeur et organiste anglais, vécut à Londres, depuis 1770, jusque vers 1800. Il a publié une collection de musique sacrée, choisie dans les œuvres des meilleurs maîtres anglais, sous ce titre : *Psalmodia Christiana, a collection of sacred music, in four parts, designed for public worship, containing* 200 *plain psalm tunes,* 50 *fugues, and a few pieces in the hymn style, for the three great festivals, Christmas-Day, Easter-Day, and Whitsunday, with the bass figured for the organ or harpsichord*, etc., Londres, 1790. Cette collection est précédée d'un traité élémentaire du chant intitulé : *An Essay and concise Introduction to singing, containing rules for singing at sight, formed by the author during many years study and practice in teaching.* On a aussi de Dixon un recueil de chansons anglaises, Londres, 1795.

DIZI (FRANÇOIS-JOSEPH), né à Namur, le 14 janvier 1780, est fils d'un professeur de musique qui, de Dinant-sur-la-Meuse, alla s'établir dans cette ville. Le jeune Dizi fit voir dès son enfance les plus heureuses dispositions pour la musique, et la sévérité de son père développa ses facultés par des études laborieuses. La harpe était l'instrument pour lequel il avait le plus de penchant ; malheureusement il n'y avait pas de maître à Namur qui pût lui enseigner à en jouer ; les leçons de son père, qui était violiniste, furent les seules qu'il reçut, et ce fut en lui-même qu'il dut chercher les moyens d'acquérir du talent. Il avait à peine atteint sa seizième année, lorsqu'il conçut le projet de se rendre en Angleterre. Il voyageait alors en Hollande pour s'y faire entendre ; il s'y embarqua. Arrivé dans un port où le vaisseau fut obligé de relâcher, il se promenait sur le pont du bâtiment ; tout à coup il vit un matelot tomber à la mer, et poussé par un mouvement d'humanité, il s'y précipita lui-même pour le sauver, oubliant qu'il ne savait pas nager. Il perdit bientôt connaissance, et lorsqu'il revint à lui, il se trouva dans une maison sur le port, où on lui donnait des soins. Dès que ses habits furent séchés, il voulut retourner au vaisseau, mais ce bâtiment, dont il ne savait pas même le nom, avait continué sa route, parce

qu'on ne s'était pas aperçu de l'accident de Dizi, qu'un ouvrier du port avait sauvé. La situation du jeune artiste était des plus pénibles, car sa harpe et les malles qui contenaient ses habits, son linge, ses lettres de recommandation et son argent étaient sur le vaisseau qui s'éloignait de lui. Sa bourse ne renfermait que quelques écus à peine suffisans pour le conduire à Londres, et il ne savait pas un mot d'anglais. Il se décida pourtant à sacrifier le peu qui lui restait pour arriver jusqu'à la capitale de l'Angleterre, dans l'espoir d'y retrouver le navire qui contenait toutes ses richesses et l'espoir de son avenir.

Arrivé à Londres, il ne put jamais découvrir ce bâtiment, n'ayant aucun renseignement qui pût l'aider dans ses recherches au milieu de l'immense quantité de vaisseaux qui stationnaient sur la Tamise; il se trouva donc dans cette grande ville sans ressources, et n'y connaissant personne. Après quelques semaines passées dans la situation la plus pénible, le hasard le conduisit près d'une maison où il entendit jouer de la harpe; il se décida à y entrer, exposa sa situation à ceux qui l'habitaient, et demanda qu'on l'entendit sur son instrument. Cette maison était celle de Sébastien Érard, célèbre facteur de harpes et de pianos. Le chef de cette maison apprécia le talent du jeune Dizi, comprit qu'il avait de l'avenir, et l'aida à se poser convenablement dans le monde, en lui procurant des élèves. Clementi lui fut aussi utile par l'estime qu'il témoigna pour ses talens. Bientôt Dizi devint le harpiste le plus renommé de Londres, et pendant trente ans, il jouit en Angleterre d'une brillante réputation comme virtuose, et comme compositeur pour son instrument.

La nature l'avait doué de dispositions naturelles pour la mécanique, et de beaucoup d'adresse. Il voulut appliquer ces facultés au perfectionnement de son instrument, et inventa, avec l'assistance d'un Polonais, une harpe à double action qu'il appela *Harpe perpendiculaire,* parce que les cordes, placées au centre de la console, étaient dans une position exactement verticale avec le centre de la table. L'élévation de ces cordes, à un demi ton ou à un ton plus haut que l'accord naturel, se faisait par des bascules placées à l'intérieur de la console. La difficulté du placement des cordes, et les dérangemens fréquens du mécanisme, ont déterminé plus tard M. Dizi à renoncer à ce système de construction, pour se rapprocher de celui d'Érard, qu'il a seulement voulu simplifier en substituant aux mouvemens particuliers de chaque note, des mouvemens généraux de communication d'octave en octave. M. Dizi est aussi le premier qui a imaginé de doubler les tables d'harmonie des harpes, pour leur donner plus de résistance aux vibrations des cordes. Enfin, il a disposé les pédales de l'instrument dans un ordre plus régulier que celui qui est généralement adopté; mais cette innovation a eu peu de succès, parce qu'elle contrariait les habitudes des harpistes.

En 1828, M. Dizi a quitté Londres pour s'établir à Paris, où il a formé une association avec la maison Pleyel, pour l'établissement d'une fabrique de harpes. Depuis son arrivé en France, il a été nommé professeur de harpe des princesses de la famille royale.

Les compositions de M. Dizi pour la harpe sont : 1° Une grande sonate, publiée à Londres; 2° Air Saxon, de Cramer, varié, Paris, Janet; 3° Danse du Châle, variée, *Ibid.*; 4° Trois thèmes originaux variés, *Ibid.*; 5° Douze exercices ou fantaisies pour la harpe à deux rangs de pédales, première et deuxième suite, Paris, Pleyel; 6° Une grande quantité de romances françaises, d'airs anglais et italiens, variés pour la harpe, Londres, Paris, Érard, Pleyel et autres.

DLABACZ (JOSEPH-BENOÎT), virtuose sur le trombone, naquit à Podéebradt, le 2 juillet 1703. Après avoir fini ses études à Prague, il voyagea, puis se fixa à Coblentz, où son talent remarquable le fit

engager dans la chapelle de l'électeur. Il mourut en cette ville vers 1769. On ignore s'il a écrit pour son instrument.

DLABACZ (GODEFROI-JEAN), né vers 1760 à Bœhmisch-Brod, en Bohême, entra dans l'ordre des Prémontrés à Prague, et devint directeur du chœur et bibliothécaire du chapitre *Strahow,* dans la même ville. Il a donné l'*Essai d'un catalogue des meilleurs musiciens de la Bohême*, dans les septième et neuvième parties de la *Statistique de la Bohême,* qui a été publiée en 1788. Le troisième volume de la Société Royale des Sciences de la Bohême (1798, in-4°, n° 2) renferme une dissertation sur l'état des arts dans ce pays, dont il est aussi l'auteur. On y trouve quelques détails curieux sur les orgues et sur plusieurs musiciens. L'ouvrage le plus important qu'il a publié est le Dictionnaire historique des artistes de la Bohême, qui a paru sous ce ce titre : *Allgemeine-hist.-Kunstler-Lexikon fur Bœhmen*, 3 vol. in-4°, Prague, 1815-1818. On y trouve une multitude de notices intéressantes sur les musiciens de cette partie de l'Allemagne. Dlabacz est mort à Prague, le 4 janvier 1820.

DLUGORAI (ALBERT), compositeur et luthiste distingué, né en Pologne, vécut vers la fin du 16e siècle. On trouve quelques-unes de ses pièces de luth dans le *Thesaurus Harmonicus* de Besard.

DOBBERT (CHRÉTIEN-FRÉDÉRIC). *Voyez* DOEBBERT.

DOBLER (JOSEPH-ALOYS), un des meilleurs chanteurs de l'époque actuelle en Allemagne, est né le 17 novembre 1796 à Gebratzhofen, dans le royaume de Wurtemberg, où son père était maître d'école. Celui-ci lui donna les premières leçons de musique, de chant et de piano. A l'âge de dix ans Dobler fut admis comme enfant de chœur à l'église cathédrale de Constance. Il y fit ses études jusqu'en 1813; alors, pour se soustraire aux lois de la conscription, il se décida à aller faire un cours de théologie à l'université d'Ellwangen. Là, il eut occasion d'exercer sa belle voix de basse dans les concerts d'amateurs que le recteur Spægele avait institués. Encouragé par les succès qu'il obtint dans ces concerts, il résolut de ne point entrer au séminaire et se rendit secrètement à Vienne, où il trouva un protecteur dans l'ambassadeur de Wurtemberg. Weigl, ayant entendu la belle voix de Dobler, l'encouragea à cultiver le chant, lui donna des conseils et lui procura un engagement au théâtre de la porte de Carinthie, avec deux mille florins d'appointemens. Le jeune chanteur, âgé seulement de dix-neuf ans, se fit bientôt remarquer, et bientôt il fut engagé pour le théâtre de Linz, comme première basse. Il y débuta par le rôle d'Alcidor dans *Cendrillon*, et son succès fut complet. En 1820 il prit l'emploi de première basse au théâtre de Francfort-sur-le-Mein, resta dans cette ville jusqu'en 1825, et entreprit alors un grand voyage en Allemagne, chanta avec succès à Mayence, Stuttgard, Wiesbaden, Berlin, etc. Engagé pour l'Opéra-Allemand de Londres en 1833, il y chanta dans trente-deux représentations pendant la saison, et se lia d'amitié avec les célèbres chanteurs italiens Rubini, Tamburini et Madame Malibran, qui devinrent ses modèles. De retour à Francfort à la fin de cette année, Dobler y resta jusqu'au 15 septembre 1834, époque où il est entré au service de la cour des Wurtemberg, à Stuttgard. Cet artiste n'a point étudié de méthode de chant proprement dite; ce qu'il sait dans cet art, il le doit à sa propre expérience, aux exemples qu'il a recueillis des chanteurs habiles, et surtout à sa rare intelligence et au sentiment dramatique dont il est doué au plus haut degré. Sa voix est pure, égale, flexible, et d'une grande puissance.

DOBYHERL (JOSEPH), maître de musique du deuxième régiment d'artillerie en garnison à Vienne, est né le 13 juin 1779 à Krasowitz, en Bohême. Destiné à l'enseignement de la musique par son père, il étudia toutes les parties de cet art et ap-

prit le chant, le piano, l'orgue, le violon et presque tous les instrumens à vent, sous la direction de Nawratil, Dolùzalek, Johanis, et surtout d'un organiste très habile nommé Bubmik. Lorsqu'il eut atteint sa quinzième année, il fut envoyé à Enns, dans la Haute-Autriche, pour y apprendre, sous la direction du musicien de la ville, à jouer du cor, de la trompette et du trombone, puis il alla à Vienne faire un cours d'études littéraires. Admis dans cette ville au théâtre Léopold comme clarinettiste, il y resta pendant six ans. Pendant ce temps, il apprit l'harmonie et la composition chez Heidenreich et Tayber. En 1808, Dobyherl fut nommé chef de la musique du prince Kourakin, ambassadeur de Russie à la cour de Vienne. En 1810 il entra au théâtre Hofburger, et peu de temps après il eut la direction de la chapelle du prince de Lobkowitz. Depuis lors il a été admis à l'orchestre du théâtre de la cour comme seconde clarinette, et a été nommé maître de musique du deuxième régiment d'artillerie. Le talent de cet artiste pour la direction d'un orchestre d'instrumens à vent et pour l'arragement de la musique en harmonie militaire est très remarquable. On a de lui plus de cent suites de morceaux extraits d'opéras italiens, allemands et français arrangés avec beaucoup de goût et une rare intelligence. Dobyherl y a introduit une multitude de nouvelles combinaisons d'instrumens, du plus grand effet. Lorsque Rossini alla à Vienne, il éprouva tant de plaisir à l'exécution de quelques-unes de ses productions ainsi arrangées, qu'il désira avoir les partitions de ces morceaux pour étudier le système et le mécanisme des combinaisons d'instrumens.

DOCHE (JOSEPH-DENIS), né à Paris, le 22 août 1766, entra comme enfant de chœur à la cathédrale de Meaux, à l'âge de huit ans, et y apprit la musique sous la direction de Guignet. Nommé maître de chapelle de la cathédrale de Constance, à dix-neuf ans, il y resta jusqu'à l'époque de la révolution. Il entra alors à l'orchestre du théâtre du Vaudeville pour y jouer de l'alto, puis du violoncelle, et enfin de la contrebasse. Devenu chef d'orchestre du même théâtre, il composa, pour les pièces qu'on y représentait, une multitude d'airs qui se distinguent par un chant naturel et gracieux. Les plus connus sont ceux de *Fanchon la vielleuse*, la romance de *Santeuil*, celle de *Gentil Bernard*, etc. Il en a publié le recueil, en 1822, sous le titre de *La Musette du Vaudeville*, grand in-8° obl. Doche a fait aussi la musique d'un opéra-comique intitulé *Les Trois Derville*, qui fut refusée au théâtre Feydeau en 1818, et de plusieurs *opérettes* joués au théâtre des Boulevards, entre autres, *Point de Bruit*, qui fut joué avec succès au théâtre de la Porte-Saint-Martin, en 1804. Il a fait entendre à Paris plusieurs messes à grand orchestre. La dernière a été exécutée à Saint-Eustache, le 22 novembre 1809, jour de Sainte-Cécile. Retiré du Vaudeville en 1824, Doche est mort à Soissons au mois de juillet 1825.

DOCHE (ALEXANDRE-PIERRE-JOSEPH), fils du précédent, né à Paris, en 1799, fit ses études musicales au Conservatoire de Paris, et succéda à son père dans la place de compositeur et de chef d'orchestre du Vaudeville. Il a écrit pour les pièces de ce théâtre beaucoup de morceaux de musique, dont quelques-uns ont été publiés à Paris, chez Petit, Savaresse et Lemoine.

DODART (DENIS), médecin, naquit à Paris, en 1624. Après avoir été reçu docteur en 1660, il fut nommé six ans après professeur de pharmacie, et ensuite conseiller-médecin de Louis XIV. En 1673, l'Académie des Sciences l'admit au nombre de ses membres. Il fut chargé par ses confrères de rassembler les matériaux d'une histoire de la musique; mais il s'est borné à publier plusieurs mémoires sur la formation de la voix, et sur la détermination du son fixe. Ces mémoires ont été insérés parmi ceux de l'Académie des Scien-

ces. Dodart est mort à Paris le 5 novembre 1707. Les mémoires publiés par lui sur les objets relatifs à la musique sont les suivans : 1° *Mémoire sur les causes de la voix de l'homme, et de ses différens tons* (Mém. de l'Académie des Sciences, ann. 1700, p. 238-268); 2° *Notes sur le mémoire précédent* (Idem, p. 268 287); 3° *Supplément au mémoire sur la voix et sur les tons, première partie* (ann. 1706, p. 136); 4° *De la différence des tons de la parole et de la voix du chant, par rapport au récitatif, et par occasion des expressions de la musique antique et de la musique moderne* (Id., p. 388); 5° *Supplément au mémoire sur la voix et sur les tons, seconde partie* (ann. 1707, p. 66). Dodart cherche à établir dans ces mémoires la similitude de l'organe vocal avec un instrument à vent; système adopté jusqu'en 1743, où Ferrein en proposa un autre, qui partagea les savans. On a aussi du même auteur : *Sur la détermination du son fixe* (Mém., an 1700, p. 131-140). Il y a quelques exemplaires du mémoire de Dodart sur les causes de la voix de l'homme, imprimé séparément avec les notes et les additions, lesquels portent la date de 1703, sans nom d'imprimeur. L'auteur les avait fait tirer pour ses amis : la Bibliothèque du Roi, à Paris, en possède un qui vient du cabinet de Brossard.

DODDRIDGE (PHILIPPE), ecclésiastique anglais, naquit à Londres, le 26 juin 1702. Il commença ses études à l'école de Saint-Albain, et les acheva au collége des ministres non conformistes, à Kibworth, dans le comté de Leycester. En 1722, il fut nommé prédicateur à Kibworth, ensuite à Market-Harborough, et enfin professeur au collége de Northampton en 1730. Sa santé, qui avait toujours été très faible, s'étant entièrement dérangée, les médecins lui conseillèrent de changer de climat; il se rendit à Lisbonne; mais à peine y fut-il arrivé que son mal empira, et il mourut dans cette ville, le 26 octobre 1750.

Il a donné dans les Transactions philosophiques, t. 44, p. 596, *Account of one, who had no ear to music naturally, singing several tunes when in a delirium* (Notice sur un individu qui, n'ayant point l'oreille musicale, chante plusieurs airs avec justesse, lorsqu'il est en délire).

DODWEL (HENRI), philologue célèbre, naquit en 1641. Ayant perdu ses parens de bonne heure, il tomba dans l'indigence jusqu'à ce qu'un de ses oncles le recueillit et lui fournît les moyens de faire ses études, d'abord à Dublin, ensuite à Oxford. Ayant été nommé professeur d'histoire dans cette université en 1688, l'année même de la révolution anglaise, il ne tarda pas à perdre cette place, parce qu'il se refusa à prêter le serment d'*allégeance*. Après s'être engagé dans toutes les querelles religieuses de son temps, et avoir écrit une immense quantité d'ouvrages de tout genre, il mourut le 7 juin 1711. Les travaux de ce savant homme sur les historiens et les géographes anciens, ainsi que sur les antiquités ecclésiastiques, n'étant point de l'objet de ce dictionnaire, je me contenterai de citer son livre intitulé *Treatise concerning the lawfulness of instrumental music in holy offices, etc.* (Traité concernant l'admission de la musique instrumentale dans l'office divin), Londres, 1700, in-8°. C'est une seconde édition : j'ignore la date de la première. Ce traité est tout théologique.

DOEBBERT (CHRÉTIEN-FRÉDÉRIC), habile flûtiste, naquit à Berlin, où il prit des leçons de hautbois et de flûte. Ayant acquis beaucoup de talent sur ces deux instrumens, il passa au service du margrave Frédéric de Brandebourg Culmbach, auquel il donnait des leçons de flûte. A la mort de ce prince, en 1763, les virtuoses italiens, chanteurs et cantatrices ayant été congédiés, Doebbert passa avec les musiciens allemands au service du margrave d'Anspach et de Bayreuth; il y mourut en 1770. Il a publié à Nuremberg,

en 1759, six solos de flûte, avec accompagnement de basse.

DOEDERLIN (JEAN-ALEXANDRE), né le 11 février 1675, à Biswang, dans le comté de Pappenheim, fut magister et recteur de l'école de Weissenfels en Nordgau, où il mourut le 23 octobre 1745. On a de lui un écrit intitulé : *Ars canendi veterum, et veterum cantores weissenburgenses,* deux feuilles in-fol. sans date. Cet ouvrage, qui paraît devoir être intéressant, par son titre, est de la plus grande rareté.

DOEHLER (THÉODORE), pianiste distingué, attaché à la musique particulière du duc de Lucques, est né le 20 avril 1814 à Naples, où son père était maître de langues. A l'âge de sept ans il montrait beaucoup de goût pour la musique et priait instamment le maître de piano de sa sœur de lui donner des leçons, mais il avait tant de maladresse en toutes choses qu'on ne pouvait croire qu'il pût réussir à bien jouer d'un instrument. On céda enfin à ses instances, et ses progrès furent si rapides qu'en moins de six mois il eut dépassé sa sœur qui avait eu deux ans de leçons plus que lui. Cependant la difficulté de trouver de bons maîtres était un obstacle au développement des facultés du jeune Doebler; l'arrivée de M. Benedict à Naples fut un bonheur pour ce jeune artiste : sous sa direction, il acquit en peu de temps un bon mécanisme de l'instrument. Son père ayant été appelé à Lucques pour l'éducation des princes, il l'accompagna dans cette résidence, et peu de mois après il suivit le duc à Vienne, dont le séjour fut pour lui la terre promise. Admis dans l'école de Charles Czerny, il s'y distingua de manière à mériter les éloges des artistes qui l'entendirent. C'est à ces étonnans progrès qu'il dut la faveur d'être nommé à dix-sept ans pianiste de la musique particulière du duc de Lucques. Depuis lors il a accompagné son souverain dans ses voyages en Allemagne et en Italie, et partout il s'est fait remarquer par son talent. Il a publié jusqu'à ce jour environ dix œuvres de variations et de fantaisies sur des thêmes de *Zampa*, *La Straniera*, *I. Montecchi*, *Norma*, et *Robert le Diable*, ainsi qu'un grand concerto pour le piano, dédié à la reine de Naples.

DOELZSCH (JEAN-GOTTLIEB), constructeur d'orgues, né à Dœbeln, en Saxe, vivait dans la première moitié du 18ᵉ siècle. En 1729 il finit l'orgue de Grueneberg, composé de douze jeux. Il répara celui de l'église de Sainte-Cunégonde, à Rochlitz, en 1732.

DOERING (J. F. S.), chantre à Gœrlitz, né vers 1765, s'est fait connaître par les ouvrages dont les titres suivent : 1° *Die 3 Rosen des Lebens, Gesellschaftslied für 4 Singstimmen,* etc. (Les trois roses de la vie, chansons de société à quatre voix), Gœrlitz, 1799; 2° *Vollstændiges Gœrlitzer Choral-Melodien-Buch in Buchstaben*, *vierstimmig geestzt* (Livre complet de mélodies chorales, pour la ville de Gœrlitz, arrangé à quatre voix), Gœrlitz, 1802; 3° *Anweisung zum Singen. Erster kursus* (Instruction pour le chant, premier cours), ibid., 1805, in-8° de 80 pages.

DOERING (M.-L.-J.); on a sous ce nom une suite d'articles sur l'existence et la nature du rhythme, qui ont été insérés dans la 27ᵉ année de la Gazette musicale de Leipsick, p. 3-9, 17-26, 37-41. Ces morceaux ne sont point sans intérêt et se font remarquer par des vues neuves.

DOERNER (JEAN-GEORGES), organiste à Bitterfeld, en Prusse, vers le milieu du 18ᵉ siècle, a fait imprimer une *Épître au docteur Mitzler sur l'origine du son et des tons principaux* (en allemand), Bitterfeld, Mich. Heunigen, 1743, trois feuilles in-8°.

DOISY-LINTANT (CHARLES), guitariste et marchand de musique à Paris, est mort dans cette ville en 1807. Il a publié un grand nombre de morceaux pour son instrument. Les plus connus sont : 1° Un concerto, avec accompagnement de deux

violons, alto et basse; 2° Dix trios pour guitare, violon et alto, op. 1 et 3; 3° Trois trios pour trois guitares; 4° Quarante-neuf duos pour deux guitares ou pour guitare et violon; 5° Plusieurs sonates, rondos et solos; 6° Principes généraux et raisonnés de la guitare, Paris, Nadermann; 7° Petite méthode pour le même instrument, avec des airs, *Ibid.*

DOLES (JEAN-FRÉDÉRIC), né à Steinbach en Franconie, en 1715, commença ses études au gymnase de Schleusingen, et apprit la musique à l'école de Saint-Thomas à Leipsick. Son maître de composition fut Jean-Sébastien Bach. En 1744, il obtint la place de chantre à Freyberg, où il resta jusqu'en 1756, époque où il succéda à Harrer dans les fonctions de directeur de musique à l'église de Saint-Thomas de Leipsick. Il unissait le talent de bien enseigner à celui de bien écrire, et jouissait d'une grande considération parmi les musiciens de son temps. Il est mort le 8 février 1797. On a de lui les ouvrages suivans: 1° *Anfangsgründe zum Singen* (Introduction à l'art du chant), manuscrit in-8° de 158 pages; 2° *Neue Lieder von Fuchs* (Nouvelles chansons de Fuchs), Leipsick, 1750; 3° Le quarante-sixième psaume, mis en musique, *Ibid.*, 1758, in-fol.; 4° *Melodien zu Gellerts Geistlichen Oden*, etc. (Mélodies pour les odes spirituelles de Gellert, à quatre voix, avec accompagnement de clavecin), *Ibid.*, 1762, in-fol. min.; 5° *Vierstimmiges Choralbuch, oder harmonische Melodien-Sammlung für Kirchen* (Livre choral à quatre voix, ou recueil de mélodies harmoniques pour l'église), ibid., 1785; in-4°; 6° Cantate sur le chant de Gellert: *Ich Komme vor dein Angesicht*, etc., pour quatre voix et orchestre, Leipsick, 1790, petit in-fol. Cet ouvrage, dont une partie est dans le style fugué, fait voir que Doles était un digne élève de J.-S. Bach. On y trouve une préface excellente sur l'art de traiter la musique d'église, 7° *Singbare und Leichte Choral Vorspiele für Lehrer und Organisten*, etc. (Préludes chantans et choisis pour des chorals à l'usage des professeurs et des organistes, etc.), première suite, Leipsick, 1795, in-fol.; Deuxième suite, *Ibid.*, 1795; Troisième, *Idem, ibid.*, 1796; Quatrième, *Idem, ibid.*, 1797. Cette collection présente des pièces d'un fort bon style. Doles a laissé en manuscrit; 1° Passion, d'après Saint-Marc; 2° *Idem*, d'après Saint-Luc; 3° La Passion, oratorio; 4° Les psaumes quatre-vingt-cinq et cent; 5° *Salvete vos*; 6° Un cantique: *Jesus meine Zuversicht*; 7° *Magnificat*, en allemand; 8° Deux messes; 9° *Kyrie cum gloria* en *si* mineur; 10° Les 2e, 16e, 23e, 33e, 81e, 84e et 111e psaumes.

DOLES (JEAN-FRÉDÉRIC), fils du précédent, naquit à Freyberg, le 26 mai 1746. Son premier maître fut le recteur Funcke, de Freyberg. Il apprit ensuite la musique et le chant sous la direction de son père. En 1764, il entra à l'université de Leipsick et ensuite à l'Académie d'Erlangen pour se livrer à l'étude de la jurisprudence. Il prit ses degrés de docteur en droit en 1776, et fut nommé substitut dans la faculté de droit. Il est mort à Leipsick le 16 avril 1796. Doles est compté parmi les amateurs de musique les plus distingués. Il a publié en 1773, six solos pour le piano, à Leipsick, chez Breitkopf. On connaît aussi en manuscrit un concerto pour le même instrument, qui a eu beaucoup de succès en Allemagne.

DOLEZALEK (JEAN-EMMANUEL), excellent pianiste, né à Chotiebarz en Bohême, vers 1785, vécut à Vienne en 1815, et dans les années suivantes. En 1814, il s'était fait admirer à Prague par son habileté comme exécutant et par l'originalité de ses chansons bohémiennes, publiées en 1812, sous le titre de *Cziske Pjsně wkudbu vwedené*, etc. Parmi les autres compositions de Dolezalek on remarque: 1° Douze écossaises pour deux violons, deux clarinettes, deux cors, flûte,

deux bassons et basse, Vienne, Artaria; 2° Neuf variations sur un thème de *Sargines,* pour le piano, *Ibid.;* 3° Variations sur un thème du ballet *Der Fassbinder,* Ibid.; 4° Plusieurs recueils d'allemandes, écossaises et valses pour le piano, Vienne, Mechetti et Artaria; 5° Deux marches russes pour le piano, Vienne, Artaria.

DOMART ou DOMARTO, musicien français, né vraisemblablement en Picardie, vécut dans la première moitié du 15e siècle. Son nom figure parmi ceux des contrapuntistes les plus célèbres de son temps. Tinctoris le cite en plusieurs endroits de ses ouvrages, notamment dans son *Proportionale,* où il critique quelques erreurs de proportions dans la messe *Spiritus almus* de Domart. Dans les archives de la chapelle pontificale, il y a un recueil des messes manuscrites des maîtres les plus anciens (coté 14, in-fol.), parmi lesquelles on en trouve de ce musicien.

DOMINICO (JEAN), musicien italien, qui vivait vers le milieu du 16e siècle, a fait imprimer : *Cantiones sacræ quinque vocum*, Venise, 1566.

DOMNICH (HENRI), fils d'un musicien de l'électeur de Bavière, naquit à Wurzbourg vers 1760. Dès son enfance il cultiva la musique et s'adonna particulièrement à l'étude du cor, sur lequel il fit de si rapides progrès, qu'à l'âge de douze ans il fut admis à la chapelle électorale. De là il passa à Mayence, au service du comte de Oelz, grand amateur de musique. Enfin il vint à Paris, où il fut assez heureux pour recevoir des leçons de Punto. A la formation du Conservatoire de musique, Domnich fut compris au nombre des professeurs, et se montra digne de cette distinction par les excellens élèves qu'il forma, et dont il a peuplé les orchestres de Paris et de la France. On lui doit la *Méthode du premier et du second cor, à l'usage du Conservatoire* (Paris, 1805, in-fol.), qui fut long-temps la meilleure qu'on eût en France, et qui n'a été remplacée avantageusement que par celle de M. Dauprat. Il a aussi publié : 1° Trois concertos pour le cor, avec accompagnement d'orchestre, Paris, Ozi; 2° Symphonie concertante pour deux cors, *Ibid.;* 3° Deux recueils de romances, avec accompagnement de piano, op. 4 et 5. Quelques-unes de ces romances sont charmantes et ont eu un succès de vogue. Domnich a eu deux frères, Jacques et Arnold, tous deux virtuoses sur le cor. Le premier, qui était son aîné, est passé en Amérique, et vivait à Philadelphie en 1806. Le second, plus jeune que lui, était, en 1805, au service du duc de Saxe Meiningen.

DONATI (IGNACE), compositeur, né à Casale Maggiore, près de Crémone, vers la fin du 16e siècle, fut d'abord, en 1619, maître de chapelle de l'académie du Saint-Esprit à Ferrare. En 1624, il passa en la même qualité dans le lieu de sa naissance, et enfin, en 1633, il fut appelé à la cathédrale de Milan. Ceux de ses ouvrages dont les titres sont connus sont : 1° *Le Fanfalage, madrigali, a* 3, 4 *e* 5 *voci;* 2° *Libri I e II delle messe a* 4, 5 *e* 6 *voci;* 3° *Concerti ecclesiastici a* 2, 3, 4 *e* 5 *voci,* op. 4, Venise, 1619; 4° *Libri I e II de motetti a* 5 *voci;* 5° *Motetti a voce sola;* 6° *Salmi Boscarecci a sei,* op. 9; 7° *Missæ,* Venise, 1633.

DONATO (BALTHASAR), maître de chapelle de Saint-Marc de Venise, vivait dans la seconde moitié du 16e siècle, et fut le successeur de Zarlino dans cette place. Sa nomination est du 9 mars 1590, suivant les registres de la chapelle. Il mourut au mois de juin 1603. On connaît de lui les ouvrages dont les titres suivent : 1° *Il primo libro di canzonette villanesche alla Napoletana a quattro voci,* Venise, 1555, in-4°; 2° *Madrigali a* 5 *e* 6 *con tre dialoghi a* 7, *lib.* 1, Venise, 1560, in-4°; 3° *Villanelle alla Napoletana,* 1561; 4° *Madrigali a quattro voci*, Venise, 1568; 5° *Madrigali a* 6 *e* 7 *voci*, Venise, 1567.

DONE (JOSUÉ), professeur de musique

et accordeur de pianos à Londres, est auteur d'un livre qui a pour titre : *The Tunner companion, being a treatise of the construction of piano forte, with rules for regulating and tuning them* (Manuel de l'accordeur, ou traité de la construction des pianos-fortés, avec des préceptes pour les régler et les accorder), Londres, 1827, in-8°.

DONFRID (JEAN), directeur de musique à l'église Saint-Martin de Rothenbourg sur le Necker, et recteur de l'école de la même ville, naquit vers la fin du 16e siècle. On lui doit la publication de trois collections de motets et de messes de divers auteurs des 16e et 17e siècles. Elles sont intitulées : 1° *Promptuarium musicum; welches Concentus ecclesiast. von verschiedenen Komponisten, für* 2, 3 *und* 4 *Stimmen enthalt,* première partie, Strasbourg, 1622; deuxième partie, ibid., 1623; Troisième, *Idem,* ibid., 1627. Ces trois parties contiennent six cent quatre-tre-vingt-treize motets; 2° *Viridarium Musico-Marianum, enthalt mehr als* 200 *Concentus ecclesiast. für* 3 *und* 4 *Stimmen von verschiedenen Komponisten,* op. 4, Strasbourg, 1627, in-4°; 3° *Corolla musica,* contenant trente-sept messes à deux, trois, quatre et cinq voix, op. 5, Strasbourg, 1628. On a aussi de Donfrid un recueil de pièces d'orgue sous ce titre : *Der Tabulatur für Orgel,* première et deuxième parties, Hambourg, 1623. On y trouve des variations et des fugues sur le chant des psaumes et des cantiques; ces pièces sont d'un bon style.

DONI (ANTOINE-FRANÇOIS), prêtre et littérateur, naquit à Florence vers 1503. Il entra fort jeune dans l'ordre des *Frères Servites;* mais il fut sécularisé dans la suite, et resta simple prêtre. Fort pauvre, et contraint souvent de vivre du seul produit de ses messes, il était occupé sans cesse du soin d'améliorer sa fortune, mais ne put jamais y parvenir. Son humeur inconstante le portait à changer de lieu à chaque instant; c'est ainsi qu'il vit en peu de temps Gênes, Alexandrie, Pavie, Milan, Plaisance, Rome et Venise. Il eut pour amis les hommes les plus célèbres de son temps, tels que l'Arétin et le Domenichi; mais il finit par se brouiller avec eux, et mourut ignoré au village de Monselise, près de Padoue, au mois de septembre 1574. Parmi les nombreux ouvrages qu'il a publiés, on remarque : *Dialoghi della musica,* Venise, 1544. Dans sa *Libraria,* 1550, 1551 et 1560, in-12, il indique un assez grand nombre d'ouvrages relatifs à la musique qui sont devenus rares; mais la bibliothèque italienne de Fontanini, avec les notes d'Apostolo Zeno, a rendu le catalogue de Doni à peu près inutile.

DONI (JEAN-BAPTISTE), noble Florentin, naquit en 1593. Après avoir fait ses études à Bologne, il alla les terminer à Rome sous les Jésuites. Ses progrès dans la langue grecque, la rhétorique, la poétique et la philosophie furent très rapides. Son père, qui le destinait au barreau, l'envoya à Bourges, en 1613, pour y étudier le droit dans l'école célèbre de Cujas : il y passa cinq ans. De retour en Italie en 1618, Doni reçut le bonnet de docteur dans l'université de Pise, et se livra ensuite à l'étude des langues orientales, des sciences naturelles et de toutes les parties de la philologie. Son père le pressait d'embrasser l'état auquel il l'avait destiné, mais le cardinal Octave Corsini, qui venait d'être nommé légat en France, lui proposa de l'accompagner à Paris, ce qu'il accepta avec joie. Il y passa plus d'un an, occupé sans cesse à étendre la sphère de ses connaissances, par la fréquentation des bibliothèques et des savans. Ce fut à cette époque qu'il se lia d'une étroite amitié avec le P. Mersenne. La mort d'un frère, et des affaires de famille l'ayant ramené à Florence en 1622, il fut appelé l'année suivante à Rome par le cardinal Barberini, neveu du pape Urbain VIII. Ce cardinal avait un goût passionné pour la musique : Doni, qui avait fait une étude approfondie de cet art, et surtout de ce

qui concernait la musique des anciens, écrivit sur cette matière plusieurs dissertations, dans le dessein de se rendre agréable à son nouveau protecteur. Il en reçut la récompense dans sa nomination à la place de secrétaire du sacré collége. Peu de temps après, le cardinal, étant venu en France, avec le titre de légat, y amena plusieurs savans, parmi lesquels était Doni, qui revit avec plaisir les amis qu'il avait laissés dans ce pays. De là il suivit le cardinal en Espagne, et revint ensuite à Rome. Ce fut alors qu'il imagina un instrument à cordes, qu'il appela *Lyra Barberina* Ἀμφιχορδὸς, et qu'il dédia à Urbain VIII. Cet instrument était composé d'un corps sonore mobile, posé verticalement sur un socle, et sur lequel des cordes tendues dans divers systèmes permettaient de passer à volonté, et subitement, de l'un des modes grecs dans un autre. Il écrivit, à propos de cette invention, une dissertation intitulée *Commentarii de Lyra Barberina*, où il examine tout ce qui concerne les divers instrumens à cordes des anciens: c'est ce qu'on a de plus savant sur cette matière. Cette dissertation ne fut imprimée que plus d'un siècle après sa mort. La perte de deux frères qui lui restaient, et le besoin de soigner ses affaires domestiques, l'obligèrent à retourner à Florence en 1640 : il s'y maria l'année suivante, et accepta une chaire publique d'éloquence que lui offrait Ferdinand II de Médicis. Ses devoirs de professeur ne l'empêchèrent point de continuer ses recherches sur la musique des anciens, et particulièrement sur la musique et la déclamation théâtrales. Ayant été nommé académicien de Florence et de la Crusca, il ne jouit pas long-temps de ces honneurs, car il mourut en 1647, âgé de cinquante-trois ans.

Les ouvrages de Doni, relatifs à la musique, qui ont été publiés de son vivant, sont les suivans : 1° *Compendio del trattato dei generi e modi della musica, con un discorso sopra la perfezzione de' concenti, e un saggio a due voci di mutazione di genere, e di tuono in tre maniere d'intavolatura*, Rome, 1635, in-4°. On voit dans la dédicace au cardinal Barberini, que cet abrégé est celui d'un traité considérable, en cinq livres, que l'auteur avait écrit, mais qu'il n'a pas publié; 2° *Annotazioni sopra il compendio de' generi de' modi della musica, etc., con due trattati, l'uno sopra i tuoni, e modi veri; l'altro sopra i tuoni, o Armonie degli antichi : e sette discorsi sopra le materie più principali della musica, e concernanti alcuni stromenti nuovi praticati dall' autore*, Rome, 1640, in-4°, 3° *De Præstantiâ musicæ veteris libri tres, totidem dialogiis comprehensi, in quibus vetus et recens musica cum singulis earum partibus accurate inter se conferuntur*, Florence, 1647, in-4°. Dans cet ouvrage, traité sous la forme du dialogue, Doni a répandu une érudition immense; mais il se trompe souvent sur le fond des choses. Il s'y prononce en faveur de la musique des anciens contre la moderne, et oppose, comme preuve de son opinion, l'anathême lancé par le concile de Trente sur la musique du 16e siècle, aux éloges donnés par tous les écrivains de l'antiquité à celle de leur temps; mais cette question, de peu d'intérêt, demeurera à jamais insoluble par le dénuement où nous sommes de monumens de cette musique antique; et les eussions-nous en notre pouvoir, nous n'en serions guère plus avancés, n'étant point placés dans des circonstances favorables pour en juger ; 4° *Deux traictés de musique : 1° Nouvelle introduction de musique, qui monstre la réformation du système ou eschelle musicale, selon la méthode ancienne, et meilleure: la facilité d'apprendre toute sorte de chants pour le retranchement de deux syllabes* ut *et* la *: une nouvelle manière, et plus aisée, de tablature harmonique; et un nouveau reiglement des avantexercices de la musique*; 2° *Abrégé de la matière des tons, qui monstre en peu de mots tout ce que l'auteur a traicté plus*

amplement en plusieurs discours italiens, touchant les tons et les harmonies des anciens, par lui heureusement renouvelées et remises en usage. Ces deux traités sont indiqués par Gori, dans son catalogue des œuvres de Doni, comme étant imprimés; si cela est, ils ont dû l'être à Paris, vers 1639, car l'auteur dit, dans ses *Annotazioni sopra il compendio, etc.*, qu'il en avait envoyé les manuscrits à l'impression dans cette ville. Toutefois je présume qu'ils n'ont point vu le jour, car mes recherches, pour en découvrir des exemplaires dans les catalogues de bibliothèques et chez les bibliographes, ont été infructueuses, et je suis confirmé dans ma conjecture par une lettre de *L. Giac. Bucciardi*, datée de 1641, et rapportée par Bandini (*de Vita et Scriptis Donii, part. II, p.* 149, *Epist.* 94), où il dit : *De' suoi trattati francesi non ho avuto fino adesso avviso veruno.* Mattheson semble cependant les avoir eus en sa possession, car il donne une petite notice de leur contenu dans sa *Critica musica*, part. VI, p. 102; mais peut-être n'en avait-il que des copies manuscrites. Quoi qu'il en soit, ces ouvrages paraissaient être perdus, lorsque le hasard m'en a fait découvrir les manuscrits autographes parmi ceux de la bibliothèque du Roi (nº 1689, fonds de l'abbaye Saint-Germain-des-Prés), dans une liasse de vieux écrits relatifs à des matières théologiques.

Ces manuscrits, qui forment un cahier de 142 pages in-8º, sont d'une belle écriture italienne, et sont chargés de corrections de plusieurs mains; celles-ci sont généralement relatives au style et à des expressions impropres qui ont vieilli. On trouve en tête du premier ouvrage deux lettres de Doni, datées du 12 mai 1640; l'une est adressée à l'évêque de Riez, qu'il nomme son parent, et à qui il rappelle qu'ils ont fait ensemble leurs études à Bourges : cette lettre est une dédicace; l'autre, qui est adressée à *Messieurs les musiciens de France*, contient l'éloge des écrivains et des compositeurs français qui se sont distingués dans la musique, et parmi eux il place Aurélien de Reims, Jean de Muris (qu'il appelle de *Moiris*), Jacques Le Febvre (d'Étaples), Pierre Maillard, Josquin De Près, Jean Mouton, Nicolas Gombert, qu'il appelle *Crombert*, Goudimel, Claude Le Jeune, Du Caurroy et Guesdron. Il y place son livre sous la protection des musiciens français, et leur adresse des observations sur la nécessité d'adopter la réformation des tons modernes qu'il propose.

Le premier traité (*Nouvelle introduction de musique qui monstre la réformation du système ou eschelle musicale*, etc.) est complet; il contient 95 pages. Doni y critique avec sévérité l'hexacorde de Gui d'Arezzo (ou du moins celui qui lui est attribué), la déclare très inférieur à la constitution des modes grecs, et ne le trouve bon que relativement à la tonalité barbare du moyen âge. M. Villoteau a émis une opinion à peu près semblable dans son ouvrage intitulé : *Recherches sur l'analogie de la musique avec les arts qui ont pour objet l'imitation du langage.* Les développemens dans lesquels Doni entre sur cette matière me paraissent de peu d'utilité, comme tout ce qui a été écrit par lui et par ses contemporains sur le rapprochement de la tonalité moderne et des modes grecs; mais on y remarque un fait curieux et entièrement ignoré : c'est que Doni est le premier qui ait proposé de substituer la syllabe *do* à *ut*, dans la solmisation. On ne trouve, en effet, cette syllabe dans aucun ouvrage italien antérieur à l'époque où celui de Doni a été écrit.

Le second traité contenu dans le manuscrit que j'examine est celui qui a pour titre : *Abrégé de la matière des tons*, etc. Il est incomplet, mais il m'a paru qu'il ne doit y manquer que quelques pages de la fin. Ce n'est, en quelque sorte, qu'un corollaire du premier, mais on y remarque (p. 111) un renseignement intéressant

pour l'histoire de la musique. Il s'agit d'un *clavecin transpositeur*, qui avait été fait par un contemporain de Doni ; sorte d'invention qu'on a renouvelée de nos jours, et dont l'existence antérieure avait été longtemps ignorée. Voici le passage dont il est question : « Enfin la diversité des tons « d'aujourd'hui n'est autre que celle qu'on « entend au clavecin fabriqué par Jacques « Rumerin, Florentin ; auquel, par le « changement des ressorts, le même clavier « sert à divers tons différens par degrés « semi-toniques. » Ce passage, et quelques détails sur les ouvrages de Marenzio, de Cyprien Rose, et du prince de Venouse, tout à peu près tout ce qu'il y a de remarquable dans ce traité.

Outre la description de sa *Lyre Barberine*, et le traité des instrumens à cordes qui y est joint, Doni avait laissé plusieurs ouvrages remplis de recherches curieuses, et presque tous relatifs à la musique des anciens : tous ces travaux restèrent ensevelis dans l'oubli, jusqu'à ce que le savant antiquaire Gori, les ayant rassemblés, en prépara une belle édition, à laquelle il joignit le traité *de Præstantia musicæ veteris,* mais il mourut avant qu'elle eût paru, et ce fut Passeri qui la publia à Florence en 1773, en deux volumes in-fol. Le premier, intitulé : *Joh. Baptistæ Doni Patrici Florentini Lyra Barberina* Ἀμφιχορδος, *accedunt ejusdem opera, pleraque nondum edita, ad veterem musicam illustrandam pertinentia*, contient : 1° *Commentarii de Lyra Barberina,* orné de gravures représentant les instrumens à cordes antiques ; 2° Le traité *de Præstantiâ musicæ veteris ;* 3° *Progymnastica musicæ pars veterum restituta et ad hodiernam praxim redacta libri II ;* 4° *Dissertatio de musica sacra, recitata in academia Basiliana, Romæ, anno* 1640 ; 5° *Due Trattati di Giov. Batista Doni, l'uno sopra il genere enarmonico, l'altro sopra gl' instrumenti di tasti di diverse armonie, con cinque discorsi, il primo, del sintono di Didimo, e di Tolomeo ; il secondo, del Diatonico equabile di Tolomeo ; il terzo, qual spezie di diatonico si usasse dagli Antichi, e quale oggi si pratichi ; il quarto, della disposizione e facilità delle viole diarmoniche ; in quinto, in quanti modi si possa praticare l'accordo perfetto nelle viole Diarmoniche.* Le second volume, intitulé *De' Trattati di Musica di Giov. Batista Doni*, contient : 1° *Trattato della musica scenica*, ouvrage rempli de recherches curieuses, et fort important pour l'histoire de la musique théâtrale ; 2° Neuf discours sur le même objet ; 3° *Discorso della rythmopeia de' versi latini, e della melodia de cori tragichi ;* 4° *Degli oblighi ed osservazione de modi musicali ;* 5° *Discorso sopra la musica antica e il cantar bene :* ce discours est de Giov. Bardi ; 6° *Della musica dell' età nostra, che non è punto inferiore, anzi è migliore di quella dell' età passata*, par Pierre Della Valle.

Doni avait aussi laissé beaucoup d'ouvrages commencés, et plus ou moins avancés dans leur rédaction ; Gori n'a pas cru devoir insérer ces fragmens dans son édition ; mais il en a donné une liste complète que je transcris ici.

1° *Versio latina Aristidis Quintiliani, Aristoxeni Fragmenti de Rhythmica : aliorumque similium, cum notis.* Les fragmens des *Élémens Rhythmiques* d'Aristoxène dont il est ici question, furent découverts par Doni dans un manuscrit de la bibliothèque du Vatican, comme il le rapporte dans son traité *de Præstantia musicæ veteris* (lib. 11, p. 136) ; le savant bibliothécaire Morelli les a publiés depuis, d'après un manuscrit de la bibliothèque de S. Marc de Venise, avec un opuscule inédit de Michel Psellus le jeune, intitulé : Προλαμβανόμενα εἰς τὴν ῥυθμικὴν ἐπιστήμην, Venise, 1785, in-8°.

DONIZETTI (GAETAN), compositeur dramatique, est né à Bergame en 1797. Après avoir appris les premiers principes de la musique au Lycée de cette ville, il

reçut des leçons du célèbre maître de chapelle Simon Mayr, puis il se rendit à Bologne et y devint élève de Pilotti et de Mattei. Ses études musicales étant terminées, il écrivit des ouvertures, des quatuors de violon, des cantates, des messes et d'autres morceaux de musique d'église. J'ignore par quelles circonstances Donizetti se trouva engagé tout à coup au service militaire; il ne tarda point à éprouver le plus vif désir de recouvrer sa liberté afin de se livrer à la composition pour le théâtre; mais de grandes difficultés s'opposaient à la réalisation de ses vœux; un succès vint le tirer d'embarras, et le premier opéra qu'il donna lui fit obtenir son congé. Il put alors satisfaire en liberté son penchant pour la musique dramatique, et dans un petit nombre d'années on lui vit donner à Venise *Enrico, conte di Borgogna*, *La Follia*, *Le Nozze in Villa*, *Il Falegname di Livonia*, à Rome, *Zoraïde di Granata*, à Naples, *La Zingara*, *La Lettera anonima*, et d'autres ouvrages en plusieurs villes. En 1822, il fit jouer à *la Scala*, de Milan, le 25 octobre, *Chiara e Serafina*. Une grande facilité de facture se faisait remarquer dans toutes ces productions; mais par malheur, l'abus de cette facilité, le laisser-aller, le défaut de conscience se faisaient apercevoir partout. D'ailleurs, la plupart des opéras qui viennent d'être cités sont empreints d'un caractère d'imitation de la musique de Rossini. Bien d'autres faibles productions sont ensuite sorties de la plume de Donizetti et se sont ressenties de la précipitation avec laquelle elles ont été mises au jour; mais au milieu de ce dévergondage d'une plume trop hâtive, la manière du compositeur prenait de temps en temps un caractère plus grand, plus élevé. Ainsi dans le style sérieux *Anna Bolena*, *Élisabeth à Kenilworth* (représenté à Naples en 1828) et surtout l'*Esule di Roma* Naples, à Saint-Charles, en 1829), renferment de véritables beautés. Dans ce dernier ouvrage on trouve un trio de la plus grande beauté; morceau original dans la forme et dans les idées, qui fait comprendre qu'avec plus de soin, Donizetti aurait pu prétendre à la plus belle position parmi les artistes. Dans le genre bouffe, l'*Elisir d'Amore, Il nuovo Pourceaugnac* et *I Pazzi per progetto*, sont de jolis ouvrages où règne un style vif et spirituel. Les autres opéras de ce compositeur sont *Alfredo*, l'*Ajo in imbarrazzo, Olivo e Pasquale* (joué à Rome le 9 janvier 1827), la *Regina di Golconda* (Rome, automne 1828), *Otto mesi in due ore* (Palerme, 1828), *Gianni di Calais* (Naples, 3 août 1828), *Fausta, Il Furioso nell' isola S. Domingo*, *Parisina*, *Ugo conte di Parigi*, *Alaor in Granata* (Palerme, 1830), *Il Diluvio universale* (Naples, 1830), *Marino Faliero* (Paris, 1835).

L'abus que Donizetti a fait de sa facicité, la négligence qu'il a mise dans ses ouvrages, ont été le résultat de la position où il s'est trouvé pendant une partie de sa carrière, et des funestes usages des théâtres de l'Italie, qui consistent à ne point donner aux compositeurs un prix de leurs productions qui leur permette de travailler pour leur renommée et pour l'art. Pendant plusieurs années, Donizetti, engagé avec l'entrepreneur des théâtres de Naples Barbaja, a dû écrire chaque année deux opéras sérieux et deux bouffes, et ce qu'il recevait pour un si grand travail était à peine suffisant pour les premières nécessités de la vie. De là l'obligation d'écrire en même temps pour d'autres théâtres, et, pour suffire à tant d'ouvrages, celle de hâter le travail. Il ne reste presque plus rien de l'artiste dans une semblable situation. On a vu souvent Donizetti instrumenter toute une partition d'opéra en *trente heures*, temps à peine suffisant pour l'écriture matérielle, nonobstant les abréviations usitées en Italie. Rien de réellement bon ne peut naître d'un travail si précipité, et si l'on doit s'étonner, c'est qu'il s'y trouve des traces d'un talent incontestable et des éclairs de génie.

Donizetti est maintenant professeur de contrepoint au collége royal de musique de Naples; il est capable d'en bien remplir les fonctions, car il a du savoir, et c'est peut-être le seul parmi les jeunes compositeurs italiens à qui l'on puisse accorder cet éloge. Il a d'ailleurs une connaissance étendue de l'art du chant, est grand lecteur de musique, et accompagne au piano d'une manière remarquable.

DONZELLI (DOMINIQUE), chanteur distingué, est né à Bologne vers 1790. Après avoir terminé ses études de chant dans sa ville natale, il débuta sur quelques théâtres des villes de second ordre. En 1816, il était au théâtre *Valle*, à Rome, et sa réputation commençait à s'étendre, lorsque Rossini écrivit pour lui dans cette ville le rôle de *Torvaldo* où il se fit remarquer. Au carnaval de l'année suivante il chanta à *la Scala*, de Milan, avec Madame Festa-Maffei, Caroline Bassi et Philippe Galli. Son succès fut si décidé qu'il fut engagé pour les deux saisons suivantes. De Milan il alla à Venise, puis à Naples, puis revint en 1821 à Milan, où Mercadante écrivit pour lui *Elisa e Claudio*. A Vienne, Donzelli produisit un grand effet en 1822, et le succès qu'il y obtint porta sa réputation à Paris, où il fut engagé en 1824. Il resta attaché au Théâtre-Italien de cette ville jusqu'au printemps de 1831, où il eut pour successeur Rubini. En 1828 il chanta au théâtre du roi à Londres, et le succès qu'il y obtint le fit engager au même théâtre les années suivantes, après la saison de Paris. De retour en Italie, en 1832, Donzelli a chanté pendant plusieurs années sur quelques grands théâtres. Il est maintenant retiré à Bologne, où il jouit de l'indépendance acquise par ses travaux. Le caractère du talent de ce chanteur consistait dans une grande énergie dont il abusait quelquefois, mais qui produisait de l'effet dans quelques rôles tels que celui d'*Otello*.

DOPPERT (JEAN), savant allemand, naquit à Francfort-sur-le-Mein, en 1671, devint en 1703 recteur du collége de Schnéeberg, en Saxe, et mourut le 18 décembre 1735. Au nombre de ses dissertations sur divers sujets d'érudition, on en trouve une intitulée : *De musices Præstantia et antiquitate*, Schnéeberg, 1708, et une autre : *Musices cum Litteris copula descripta*, ibid., 1711.

DORAT (CLAUDE-JOSEPH), poète français, né à Paris, le 31 décembre 1734, d'une famille ancienne dans la robe, s'attacha d'abord au barreau, puis se fit mousquetaire, et enfin quitta cette dernière carrière pour se livrer à son goût pour les lettres. Il est mort à Paris le 29 avril 1780. Dorat a consacré à l'Opéra un chant de son poème de la déclamation. On a aussi de lui un petit poème intitulé *Le pouvoir de l'harmonie, imité de Dryden et dédié à M. le Ch. Gluck* (Voyez le Journ. Encyclop., octobre 1779, p. 114). Dans ses *œuvres diverses*, publiées à Amsterdam et à Paris, on trouve des *Recherches sur l'usage et l'abus de la musique dans l'éducation moderne*, qui ont été traduits en anglais sous ce titre : *Euterpe, or remarks on the use and abuse of music, as a part of modern education*, Londres, 1779, in-8°.

DORATIUS (JÉROME), compositeur, né à Lucques, vers 1580, a fait imprimer : *Psalmi vespertini quatuor vocum*, Venise, 1609.

DORATUS (NICOLAS), ou plutôt *Dorati*, compositeur italien, vivait dans la seconde moitié du 16e siècle. On connaît de lui : 1° *Madrigali a 5-8 voci*, Venise, 1579; 2° *Madrigali a cinque voci*, Venise, 1567.

DORELLI (ANTOINE), habile ténor, élève d'Aprile, entra en 1788, au service de l'électeur de Bavière, et chanta pendant plusieurs années sur le théâtre de Munich.

DORFSCHMID (GEORGES), musicien allemand qui vivait dans la seconde moitié du 16e siècle. Il a publié des vêpres a quatre voix sous ce titre : *Sacrificium*

vespertinum quatuor vocum, Augsbourg, 1597.

DORION, célèbre joueur de flûte, fut contemporain de Philippe de Macédoine; on croit qu'il était né en Égypte. Plutarque (*De Musica*) dit qu'il fit dans un mode de musique pour la flûte des innovations qui prirent de son nom celui de *mode Dorionien*, et que ceux qui adoptèrent ce mode formèrent une sorte de secte, opposée à une autre qui avait pour chef Antigénide (*Voyez* ce nom). Dorion était fertile en bons mots; Athénée en rapporte plusieurs (*lib.* 8, *c.* 4), parmi lesquels on remarque celui-ci : étant un jour dans une ville où il n'avait pu trouver de logement, il se reposait dans un bois sacré, près d'un petit temple; il s'informa du nom de la divinité à qui il était consacré : *A Jupiter et à Neptune,* répondit le sacrificateur. *Comment,* s'écria Dorion, *pourrai-je trouver un gîte dans une ville où les Dieux mêmes sont logés deux à deux?* Il passait pour un de ces gourmands si communs dans l'antiquité, car le poète comique Mnésimaque faisait dire dans une de ses pièces : *Dorion passe chez nous la nuit à jouer, non de la flûte, mais de la casserole.*

DORIOT (L'ABBÉ), né en Franche-Comté vers 1720, fut d'abord maître de chapelle à Besançon, et fut appelé à Paris vers 1758, pour y être attaché à la Sainte Chapelle, en cette qualité. Il y occupait encore le même poste en 1780. L'abbé Doriot a composé plusieurs motets qu'on entendait le samedi saint à la sainte chapelle, et qui jouissaient de son temps de quelque réputation. On connaît aussi de lui un *Traité d'harmonie selon les principes de Rameau*, dont une copie se trouve dans la bibliothèque du Conservatoire de musique, à Paris.

DORN (HENRI), directeur de musique à Leipsick, est né à Kœnigsberg le 4 novembre 1804. Élève de Bernard Klein pour la composition, et de Louis Berger pour le piano, il a fait des études sévères et a acquis des connaissances étendues dans son art. Pendant son séjour à Berlin il y a fait représenter son premier opéra intitulé *Les pages de Roland,* qui a obtenu beaucoup de succès au théâtre de Kœnigstadt. Quelque temps après, M. Dorn fut nommé directeur de la musique du théâtre de Kœnigsberg, pour lequel il écrivit l'opéra de *Holtei,* puis *Abu-Kara* et *Artaxerces.* Assez de mérite se fait remarquer dans ces productions pour faire espérer que leur auteur occupera un jour une place distinguée parmi les compositeurs dramatiques de l'école allemande. En 1830, il a été nommé directeur de musique à Leipsick. Parmi les compositions instrumentales de M. Dorn, on remarque : 1° *Le Camp,* sonate caractéristique pour le piano, Vienne, Bormann; 2° Un grand divertissement pour le même instrument, œuv. 3, Francfort, Pichler; 3° Sonate pour piano, violon et violoncelle, œuvre 5, Berlin, Lane; 4° Des pièces détachées, œuv. 10, Dresde, Thieme, et œuvre 15, Berlin, Trautwein. On connaît aussi de lui des chansonnettes italiennes et allemandes pour voix seule, avec accompagnement de piano.

Un autre musicien nommé Dorn (J.F.), qui paraît avoir été professeur de musique à Kœnigsberg, et qui vraisemblablement est parent du précédent, a publié plusieurs recueils de chants à trois et quatre voix pour l'usage des écoles de chant de l'Allemagne, à Kœnigsberg, Leipsick et Berlin.

DORNAUS (PHILIPPE), virtuose sur le cor, et musicien de la chambre de l'électeur de Trèves, naquit vers 1769. On dit qu'il jouait déjà les concertos de Punto à l'âge de huit ans. A quatorze, il se mit à voyager avec son frère, et vint à Paris en 1783. Les connaisseurs admirèrent l'habileté de ces deux enfans qui retournèrent ensuite en Allemagne. En 1769, ils entrèrent tous deux au service du comte de Bentheim-Steinfurth, d'où ils passèrent ensuite à la chapelle électorale de Coblenz. Philippe Dornaus a publié à Offenbach,

en 1802, un concerto pour deux cors, avec un accompagnement d'orchestre arrangé par André. Il a fait aussi insérer dans la troisième année de la Gazette musicale de Leipsick (p. 308), des remarques sur l'usage utile qu'on peut tirer du cor.

DORNAUS (LUCAS), frère cadet du précédent, a toujours accompagné son frère, et se trouvait avec lui, en 1800, à la chapelle électorale de Coblenz. Il a publié : 1° *Six petites pièces pour flûte et deux cors*, op. 1, Offenbach ; 2° *Six petites pièces pour deux clarinettes, deux cors et basson*, op. 2, ibid.

DORNEL (ANTOINE), né en 1695, fut d'abord organiste de la Madeleine en la Cité, et ensuite de l'église de Sainte-Geneviève. Il est mort à Paris en 1765. C'était un organiste médiocre et un mauvais compositeur, mais il passait pour être bon maître d'accompagnement. Il a publié, en 1727, des cantates intitulées *Les caractères de la musique*, et *Le tombeau de Clorinde*. Il a fait imprimer aussi trois livres de trios pour le violon.

DORRINGTON (THÉOPHILE), né à Wittnesham, dans le duché de Kent, fut recteur dans ce lieu depuis 1686, jusqu'en 1712. On a de lui : *Discourse on singing in the worship of God*, Londres, 1714, in-8°.

DOTHEL (NICOLAS), flûtiste, né en Allemagne, vers le commencement du 18e siècle, était fils d'un artiste habile sur le même instrument. Vers 1750, il était attaché à la chapelle du grand-duc de Toscane. Le jeu de Dothel, différent de celui de Quantz, était lié et dépourvu de coups de langue. Les compositions de ce virtuose étaient estimées de son temps, en Allemagne ; il a fait graver à Amsterdam, en 1763, six duos pour la flûte, et ensuite, à Paris, *Studi per il flauto in tutti i tuoni e modi*, avec la basse. Outre cela, on connait encore en manuscrit neuf concertos pour flûte, et sept quatuors de sa composition.

DOTZAUER (JUSTE-JEAN-FRÉDÉRIC), né à Hœsselrieth, près de Hildburghausen, le 20 juillet 1783, se livra de bonne heure à l'étude de la musique. Son père, pasteur du lieu de sa naissance, lui procura une éducation soignée, et lui fit apprendre à jouer du piano, du violon, du violoncelle, et les éléments de la composition. Le goût passionné qu'il montrait particulièrement pour le violoncelle, et les progrès remarquables qu'il faisait sur cet instrument, déterminèrent son père à le mener à Meiningen, en 1799, pour le confier aux soins de Kriegek, maître des concerts. Deux ans après, Dotzauer obtint une place de musicien de la chambre à Cobourg ; il la conserva jusqu'en 1805, époque où il entra à l'orchestre de Leipsick. Un voyage qu'il fit à Berlin, en 1806, lui procura l'occasion d'entendre Bernard Romberg, et de perfectionner son talent sous la direction de cet habile artiste. En 1811, il a quitté Leipsick pour entrer à la chapelle royale de Dresde. Voici la liste de ses compositions ; 1° *Deux quatuors pour violon*, op. 12 ; 2° Trois, *Idem*, op. 19 ; 3° Un, *Idem*, op. 29 ; 4° Trois *Idem*, op. 30 ; 5° *Trois duos faciles pour violon et basse*, op. 4 ; 6° Trois, *Idem*, op. 8 ; 7° Trois, *Idem*, pour deux violons, op. 14 ; 8° Trois, *Idem*, op. 16, liv. 1 et 2 ; 9° Six, *Idem*, op. 25 ; 10° *Variations pour violoncelle avec deux violons, alto et basse*, op. 7 ; 10° *Concerto pour violoncelle, avec orchestre*, op. 27 ; 11° *Pot-pourri pour violoncelle, avec deux violons, alto et basse*, op. 33 ; 12° *Quatuor pour violoncelle, deux violons et alto*, op. 13 ; 13° *Six duos faciles pour deux violoncelles*, op. 9 ; 14° Trois, *Idem*, pour deux bassons ou deux violoncelles, op. 10 ; 15° Trois, *Idem*, op. 15 ; 16° *Huit variations pour violoncelle, avec accompagnement de basse*, op. 1 ; 17° *Deux sonates pour violoncelle, avec basse*, op. 2, 18° *Dix variations pour violoncelle, avec basse*, op. 11 ; 19° *Divertissement pour piano et violoncelle* ; 20° *Dix-huit walses à quatre mains pour le piano*,

op. 5, 17 *et* 20; 21° *Exercices pour le violoncelle*, op. 47; 22° Douze, *Idem*, op. 54; 23° Beaucoup de pièces détachées, de pots-pourris, etc., pour le violoncelle. Dotzauer a outre cela, dix concertos pour le violoncelle avec orchestre.

DOUET (ALEXANDRE), prêtre et maître de chapelle de l'église de St-Hylaire de Poitiers, a publié : *Missa sex vocum ad imitationem moduli* Consolamini, Paris, Christophe Ballard, 1676, in-fol.

DOURLEN (VICTOR), né à Dunkerque en 1779, entra au conservatoire dans le classe de piano de M. Mozin, en 1797, reçut des leçons d'harmonie de M. Catel, et apprit ensuite le contrepoint sous la direction de M. Gossec. En 1806, il concourut pour le grand prix de composition musicale, qui lui fit décerné par la classe des beaux-arts de l'Institut. Ce prix lui procurait l'avantage d'aller en Italie, aux frais du gouvernement, étudier l'art de chanter avec facilité dans la composition; mais avant son départ, il fit représenter au théâtre Feydeau *Philoclès*, opéra en deux actes, dont il avait fait la musique. Pendant son séjour à l'école des beaux-arts, à Rome, M. Dourlen envoya à l'institut un *Dies iræ* dont il était l'auteur, et sur lequel M. Lebreton, secrétaire de la quatrième classe de cette compagnie, fit un rapport favorable au mois d'octobre 1808. De retour à Paris, M. Dourlen a donné au théâtre Feydeau les opéras suivans : 1° *Linnée*, en trois actes, 1808; 2° *La Dupe de son art*, en un acte, 1809; 3° *Cagliostro*, en trois actes, en société avec M. Reicha, 1811; 4° *Plus heureux que sage*, en un acte, 1816; 5° *Le Frère Philippe*, en un acte, 1818; 6° *Marini*, en trois actes, 1819; 7° *Le Petit Souper*, en un acte, 1822. Outre ces ouvrages, M Dourlen a publié plusieurs compositions instrumentales, parmi lesquelles on remarque : 1° Sonates pour le piano, op. 1; 2° Fantaisie sur la romance de *Bélisaire*; 3° Premier concerto pour le piano, op. 3; 4° Trio pour piano, violon et basse, op. 4; 5° Trois sonates avec accompagnement de violon, op. 5; 6° Fantaisie en trio, avec F. Kreubé; 7° Pot pourri sur les airs de *Jean de Paris*; 8° Sonates faciles pour le piano, op. 6; 9° Sonate avec accompagnement de flûte, op. 9; 10° Sonate à quatre mains, op. 10. M. Dourlen est professeur d'harmonie et d'accompagnement au Conservatoire de musique de Paris, depuis 1816. Il a publié, pour l'usage de ses élèves un *Tableau Synoptique des accords*, Paris, Pacini.

DOUTH (PHILIPPE), écrivain anglais du 17e siècle, a publié un poème sur la musique sous ce titre : *Musica incantans, seu Poema exprimens vires musices, invenem in insaniam adigentis, et musici inde periculum*, Londres, 1674, in-4°. Cet ouvrage est fort rare.

DOUWES (NICOLAS, en hollandais, *Klaas*), organiste à Tzum, dans la Frise, naquit à Leuwarden en 1689. Il fit imprimer à Francker, en 1722, un traité de la musique et des instrumens, dont il avait préparé une deuxième édition améliorée, qui ne parut qu'après sa mort, sous le titre suivant : *Grondig ondersoek van de Toonen der Muzyk; waarin van de wydte of grootheid van Octaven, Quinten, Quarten en Tertien, heele en halve Toone onvolmaakte en valsche spetien geoorloofde t' zamenvoeging van Octaven*, etc. (Recherches fondamentales sur l'enseignement de la musique, etc.). Amsterdam, 1773, in-4°. C'est un livre médiocre.

DOWLAND (JEAN), célèbre joueur de luth anglais, né en 1562, fut admis à l'âge de vingt-six ans à prendre le grade de bachelier en musique, à l'université d'Oxford. Dans un sonnet attribué à Shakespeare, on trouve ce passage relatif à Dowland.

If musicke and sweet poetry agree,
As they must needs (the sister and the brother)
Then must the love be great twixt thee and me,
Because thou lov'st the one and I the other.
Dowland to thee is deer, whose heavenly touch

Upon the lute doth ravish human sense;
Spencer to me, etc., etc [1].

En 1584, Dowland voyagea en France, et de là passa en Allemagne où il fut reçu de la manière la plus flatteuse par le duc de Brunswick, et par le prince Maurice, Landgrave de Hesse Cassel. Après avoir passé quelques mois à la cour de ces princes, il traversa les Alpes, et visita Venise, Padoue, Gênes, Ferrare et Florence. A Venise il se lia d'amitié avec le célèbre compositeur Jean Croce. De retour en Angleterre, il y publia ses premières compositions en 1595, sous ce titre: *The first Booke of songs or ayres of foure parts, with tablature for the lute* (Premier livre de chansons ou d'airs à quatre parties, avec tablature de luth). Peu de temps après, il partit pour le Danemarck et devint premier luthiste du roi de ce pays. Le deuxième livre de ses chansons (*The second book of songs or airs for the lute or Orpharion, with the viol de Gamba*) est daté de Helsingnoure en Danemark, le premier juin 1600. En 1603 il était de retour à Londres et y publia : *The third book of Songs or Airs to sing to the lute, Orpharion, or violls.* Cet ouvrage fut suivi de celui qui a pour titre: *Lachrimæ, or seaven theares figured in seaven passionate pavans, with divers others pavans, gagliards, and almands, set forth for the lute, viols, or violins, in five parts* (Les larmes figurées par sept pavanes passionnées, avec d'autres pavanes, gaillardes et allemandes, arrangées pour le luth, les violes ou violons, à cinq parties). Cet ouvrage paraît avoir joui d'une assez grande célébrité, car il en est fait mention dans une comédie de Middleton intitulée : *No wit like a Woman's* (Nul esprit n'est semblable à celui d'une femme), dans laquelle une servante annonce une fâcheuse nouvelle à sa maîtresse, et en reçoit la réponse suivante :

« No, Thou plaiest Dowland's Lachrimæ to thy master. »

Dans la dédicace de cette œuvre à la reine Anne, qui était sœur de Christian IV, roi de Danemark, Dowland dit que voulant retourner près de ce prince, son maître, il s'était embarqué, mais que les vents contraires l'ont obligé à passer l'hiver en Angleterre.

En 1609 Dowland publia à Londres sa traduction anglaise du traité de musique d'Ornitoparcus. Cette traduction est plus rare que l'ouvrage original, parce qu'il n'en a été fait qu'une édition. Trois ans après, il fit paraître une collection de pièces, sous ce titre : *A Pilgrim's solace, wherein is contained musical harmony of three, four and five parts, to be sung and plaid with lute and viols* (La consolation d'un pélerin, où est contenue une harmonie musicale à trois, quatre et cinq parties, pour être chantée ou jouée sur le luth ou les violes). Quelques madrigaux de Dowland ont été insérés dans la *Musica antiqua* de Smith, et dans la collection du docteur Crotch. Ces specimens de sa musique ne donnent pas une idée favorable de son génie ni de son savoir. Il y a lieu de croire qu'il était meilleur instrumentiste que compositeur. Ce musicien paraît avoir cessé de vivre en 1615.

DOWLAND (ROBERT), fils du précédent, a publié un recueil de chansons à plusieurs voix, de sa composition, sous le titre de *A musical Banquet*, Londres, 1610, in-fol.

DOZON (Mlle). *V.* CHÉRON (Mme).

DRAGHETTI (ANDRÉ), jésuite italien, professeur de métaphysique à l'université de Brera, dans la seconde moitié du 18e siècle, a publié un petit traité de Psychologie sous le titre de *Psychologiæ*

[1] Si la musique et la douce poésie se plaisent comme le doivent une sœur et un frère, l'amour entre vous et moi doit être grand, car vous aimez l'une et moi l'autre : Dowland vous est cher par cette touche divine sur le luth, qui ravit les sens; Spencer me plaît, etc.

specimen, Milan, 1771, in-8°. Il y traite (p. 45-53) des lois des séries arithmétiques et géométriques appliquées à l'échelle musicale. Le P. Sacchi (*V.* ce nom) attaqua les idées du P. Draghetti, relatives à ce sujet, dans un petit écrit qui a pour titre : *Riposta al P. Andrea Draghetti della compagnia di Giesù, sulle legge di continuità nella scala musicale*, Milan, 1771, et ce morceau donna lieu à une autre publication du P. Draghetti, intitulée : *Della legge di continuità nella scala musica, replica alla riposta del Padre D. Giovenale Sacchi*, Milan, 1772, 97 pages in-8° avec une planche. Il a été rendu compte de la discussion de ces deux savans dans la Gazette littéraire de Milan (1772, n° 26), et dans le *Journal des Sçavans* (1773, janvier, p. 131, février, p. 375).

DRAGHI (BALTHASAR), compositeur italien qui vivait vers la fin du 16e siècle, a publié des *Canzonette o villanelle alla Napoletana*, Venise, 1581.

DRAGHI (ANTOINE), compositeur dramatique, né à Ferrare en 1642, commença à écrire fort jeune, et après avoir fait des messes et des motets à l'âge de vingt-un ans, composa son premier opéra en 1663. Peu de musiciens ont eu une fécondité égale à la sienne. Après avoir passé plus de 25 cinq ans au service de la cour de Vienne, il retourna vers la fin de sa vie à Ferrare, et y mourut en 1707. On peut juger de sa facilité par la liste suivante de ses opéras : 1° *Aronisba*, en 1663 ; 2° *Alcindo*; 3° *Cloridea*, 1665 ; 4° *Muzio Scevola*, 1666 ; 5° *Ercole acquisitator della immortalità*, 1667 ; 6° *Atalante*, 1669 ; 7° *Leonida in Tegea*, 1670 ; 8° *Ifide*, 1670 ; 9° *Peneloppe*, 1670 ; 10° *La prosperità d'Elio Sejano*, 1670 ; 11° *Cidippe*, 1671 ; 12° *Avidità di Midà*, 1671 ; 13° *Gara de' Genni*, 1671 ; 14° *Gundelberga*, 1672 ; 15° *La Sulpizia*, 1672 ; 16° *Atomi d'Epicure*, 1672 ; 17° *Provare per non recitare* (divertissement), 1673 ; 18° *La Tessalonica*, 1673 ; 19° *La Lanterna di Diogene*, 1674 ; 20° *Il ratto delle Sabine*, 1674 ; 21° *Il fuoco eterno custodito dalle vestali*, 1674 ; 22° *Pirro*, 1675 ; 23° *I Pazzi abderiti*, 1675 ; 24° *Lucrezia*, 1676 ; 25° *Seleuco*, 1676 ; 26° *Il Silenzio d'Arpocrate*, 1677 ; 27° *Adriano su'l monte Casio*, 1677 ; 28° *Chelonida*, 1677 ; 29° *Rodogone*, 1677 ; 30° *La conquisità del velo d'Oro*, 1678 ; 31° *Creso*, 1678 ; 32° *Enea in Italia*, 1678 ; 33° *Leucippe*, 1678 ; 34° *La Monarchia latina trionfante*, 1678 ; 35° *Il Tempio di Diana in Taurica*, 1678 ; 36° *Il vincitor magnianimo in Tito quinto*, 1678 ; 37° *Flaminio*, 1679 ; 38° *Baldracca*, 1679 ; 39° *La Pazienza di Socrate con due moglie*, 1680, 40° *Il Temistocle*, en 1681 ; 41° *Achille in Tessalia*, 1681 ; 42° *La forza dell amicizia*, 1681 ; 43° *Gli stratagemi di Bionte*, 1682 ; 44° *La Chimera*, 1682 ; 45° *La lira d'Orfeo*, 1683 ; 46° *Il Palladio in Roma*, 1683 ; 47° *La piu generosa Spartana*, 1685 ; 48° *Le nere azioni di Tempe*, 1685 ; 49° *Il Risarcimento della ruota della fortuna*, 1685 ; 50° *Le Scioccagini degli Psilli*, 1686 ; 51° *Lo Studio d'amore*, 1686 ; 52° *La Vendetta dell' onestà*, 1687 ; 53° *La Vittoria della fortezza*, 1687 ; 54° *Il marito ama piu, la moglie ama meglio*, 1688 ; 55° *Tanasio*, 1688 ; 56° *I Pianeti benigni*, 1689, 57° *Pimmalione in cipro*, 1689 ; 58° *Rosaura*, 1689 ; 59° *La Regina de' Volsei*, 1690 ; 60° *Il Ringiovenito*, 1691 ; 61° *Il tributo de' Sari*, 1691 ; 62° *La varietà di fortuna in Lucio Giunio Bruto*, 1691 ; 63° *Il merito uniforma i Geni*, 1691 ; 44° *Fedeltà e Generosità*, en 1692 ; 65° *Amore in Sogno*, 1693 ; 66° *Le Piante della virtù e della fortuna*, 1693, 67° *Le piu ricche gemme*, 1693 ; 68° *Pelopida Tebano in Tessaglia*, 1694 ; 69° *L'Ossequio della poesia e della storia*, 1694 ; 70° *Le sere dell' Aventino*, 1694, 71° *La Chioma di Berenice*, 1695 ; 72° *La finta cecità d'Antiocco*

grande, 1695; 73° *Industrie amorose de' ragazze di Tracià*, 1695; 74° *Magnianimità di Fabrizio*, 1696; 75° *La Tirannide abbatuta dalla virtù*, 1697; 76° *Adalberto, ovvero la forza dell' astuzie feminile*, 1697; 77° *Amor per virtù*, 1697; 78° *Le Piramide d'Egitto*, 1697; 79° *Arbace fondatore dell' Impero de Parti*, 1698; 80° *Delizioso ritiro di Luccello*, 1698; 81° *Idea del felice governo*, 1698; 82° *Le finezze dell amicizia e dell' onore*, 1699; 83° *L'Alceste*, 1799. On connaît aussi quelques oratorios d'Antoine Draghi, parmi lesquels on remarque *Le cinque piaghe di Cristo*, écrit en 1677.

DRAGHI (JEAN-BAPTISTE), claveciniste et compositeur, né en Italie, accompagna en Angleterre Marie d'Este, princesse de Modène, et épouse du roi Jacques II. Pendant toute la durée de ce règne il fut le musicien favori de la cour. On croit aussi qu'il donna des leçons de musique à la reine Anne. L'année de sa mort est ignorée. Les ouvrages qu'il publia en Angleterre consistent en suites de pièces de clavecin. Il fit aussi la musique de deux opéras; l'un intitulé *Psyché*, en société avec Lock, l'autre, sous le titre de *The Wonders in the Sun, or the kingdom of Birds* (Les merveilles dans le soleil, ou le royaume des oiseaux), représenté au théâtre de la Reine, dans Haymarket, en 1706. On croit que plusieurs antiennes insérées dans les collections de la fin du 17e siècle, et indiquées sous le nom de *Baptiste*, sont de Draghi.

DRAGONETTI (DOMINIQUE), virtuose sur la contrebasse, est né à Venise en 1771. Son père, simple ménétrier, jouait aussi de cet instrument. Dragonetti n'eut point d'autre maître que lui-même; un pauvre cordonnier, nommé Schiamadori, lui enseigna les premiers principes de la musique. Seul, il apprit à jouer de la contrebasse, et ses progrès furent si rapides qu'à l'âge de onze ans il était capable de faire sa partie dans un orchestre. Un musicien, nommé Doretti, ayant eu occasion de l'entendre, fut si étonné de ses rares dispositions, qu'il pria son père de lui donner un maître. Celui-ci confia son fils aux soins de Berini, contrebassiste de l'église de Saint-Marc, et le meilleur maître de Venise. Après avoir donné onze leçons au jeune Dragonetti, ce vieux musicien n'eut plus rien à lui apprendre, car son élève était arrivé à un degré de talent supérieur au sien. A l'âge de treize ans Dragonetti occupait la place de premier contrebassiste à l'Opéra Bouffe; à quatorze on lui confia la même place à l'Opéra Sérieux de San-Benedetto; enfin, à dix-neuf, il succéda à son maître Berini au chœur de l'église de Saint-Marc. Son talent extraordinaire le faisait souvent choisir pour jouer sur la contrebasse la partie de violoncelle dans les quatuors de violon. Les concertos les plus difficiles de basson ou de violoncelle n'étaient qu'un jeu pour lui. Il avait composé pour son usage des concertos, des solos, des sonates, dans lesquels il avait introduit des passages d'une si grande difficulté que lui seul pouvait les jouer. Dans un voyage qu'il fit à Vicence, il eut le bonheur d'acquérir une contrebasse excellente qui avait été construite par Gaspard de Salò, maître d'André Amati : c'est cette même contrebasse, instrument excellent, dont il s'est toujours servi depuis lors. De retour à Venise, il reçut l'invitation de se rendre à Londres; Bertoni, maître de chapelle de Saint-Marc, et le célèbre chanteur Pacchiarotti, qui arrivait d'Angleterre, l'engagèrent à accepter cette invitation. Il avait alors vingt-quatre ans et était dans la force de son talent. Il arriva à Londres en 1795, et y excita le plus grand étonnement. Non-seulement il exécute avec une admirable précision les passages les plus difficiles en sons harmoniques, mais à l'orchestre, où il est placé près du piano, lorsque l'orchestre hésite dans la mesure, M. Dragonetti le raffermit aussitôt en attaquant avec énergie les notes essentielles. On rap-

porte que Viotti ayant un jour engagé cet artiste à jouer la seconde partie d'un de ses duos de violon les plus difficiles, et remarquant sa facilité à remplir cette tâche, lui proposa de jouer le premier violon; Dragonetti mit tant d'habileté dans ce tour de force, que Viotti s'écria qu'il n'avait point d'égal. Bien qu'âgé de soixante-cinq ans, M. Dragonetti tient encore au théâtre du roi et aux concerts de la Société philharmonique la place de première contrebasse, et quoiqu'il ait perdu quelque chose de son agilité, il remplit encore ses fonctions de manière à exciter l'étonnement de ceux qui l'entendent.

DRAGONI (JEAN-ANDRÉ), maître de chapelle à Saint-Jean-de-Latran, dans la seconde moitié du 16e siècle, naquit à Meldola, bourg des États de l'Église, vers 1540, et fut élève de Jean Pierluigi de Palestrina. Ayant été nommé maître de chapelle de Saint-Jean-de-Latran au mois de juin 1576, il conserva cette place jusqu'à sa mort, arrivée en 1598. On connaît de lui : 1° *Madrigali a cinque voci*, lib. 1°, Venise, 1594; libro 2°, Venise, Scotto, 1575; libro 3°, *Ibid.*, 1579, libro 4°, Vicenti, 1594; 2° *Madrigali a 6 voci*, Venise, Scotto, 1583; 3° *Villanelle a 5 voci, Ibid.*, 1588; 4° *Motetti per tutti i santi dell' anno a 5 voci*, Venise, 1578. *Motetti a tre voci*, Venise, 1580. Après la mort de Dragoni, le chapitre de Saint-Jean-de-Latran a fait imprimer de ce compositeur un livre de madrigaux à six voix et un livre de motets à cinq, en trois parties, Rome, Mutio, 1600. Le catalogue de la collection de M. l'abbé Santini, de Rome, indique aussi sous le nom de cet auteur trois *Benedictus* a huit voix, une messe a quatre en canon, et un *Dixit* à huit.

DRAUD ou DRAUDIUS (GEORGES), pasteur à Gross-Carben, dans le duché de Hesse-Darmstadt, ensuite à Ortenberg, et enfin à Daverheim, naquit dans ce dernier lieu, le 9 janvier 1573, et mourut à Butzbach en 1635. Tout le monde connaît ses bibliothèques classiques et exotiques, Francfort, 1611 et 1625, in-4°. On y trouve les titres d'environ douze cents ouvrages de musique théorique et pratique, publiés dans les 16e et 17e siècles.

DREBENSTADIUS (PAULUS), magister à Helmstadt vers la fin du 16e siècle, a publié un épithalame à six voix sous ce titre : *Hochzeitlicher Gesang von 6 Stimmen, Andreæ Hartmann Furst. Braunschw. Amt-Schreiber des Hauses Ertzen, als Bræutigham, v. Ifr. hedwigen Margareth, Antonii Amerbachs, fürst. Braunschw. gewesenen Organistens (seel.) nachgelassener Tochter zu Ehren*, Helmstadt, 1591, in-4°.

DRECHSLER (JEAN-GABRIEL), bachelier en théologie et professeur au collége de Halle, naquit à Wolkenstein en 1634, et mourut à Halle le 22 octobre 1677. Il est auteur d'une dissertation *De Cythara Davidica*, qui a paru à Leipsick, en 1670, in-4°. Georges Serpilius l'a insérée dans ses *Vitis Scriptorum Sacrorum germanice editis*, part. 9, p. 34, et Ugolini, dans son Trésor des antiquités sacrées, t. 32, p. 171.

DRECHSLER (JOSEPH), professeur d'harmonie à l'école Ste-Anne de Vienne, est né le 26 mars 1782 à Wœllischburchen en Bohême. Son père lui donna les premières leçons de musique, puis il fut envoyé au couvent des Franciscains de Passau pour y être enfant de chœur; de là il alla à Jorenbach faire un cours d'études littéraires; il y apprit aussi le contrepoint sous la direction d'un moine. Destiné par son père à l'état ecclésiastique, il alla étudier la théologie à Prague; mais ayant terminé son cours de cette science avant d'avoir atteint l'âge requis pour recevoir les ordres, il se rendit à Vienne pour y apprendre la jurisprudence, changea encore de résolution et accepta en 1810 une place de co-répétiteur au théâtre de l'Opéra de la cour. Plus tard il fut nommé vice-maître de chapelle, et en 1815 il obtint la place d'organiste chez les PP. Servites.

Quatre ans après, l'orgue de Sainte-Anne lui fut confié; en 1821 il reçut sa nomination de maître de chapelle de l'église de l'Université et de la paroisse de la cour, et presque dans le même temps il fut chargé de former des élèves candidats pour la théorie musicale et pour l'orgue. Depuis lors il a été nommé directeur de musique au théâtre de Josephstadt, et en 1824 les mêmes fonctions lui ont été confiées au théâtre de Léopoldstadt. Les compositions de M. Drechsler sont en grand nombre; on y remarque : 1° Dix messes solennelles; 2° Un *Requiem;* 3° Un *Veni sancte spiritus*, à quatre voix et orchestre; 4° Plusieurs offertoires et graduels; 5° *L'Enfant Prodigue*, mélodrame; 6° Six opéras, dont *Claudine de Villa bella*, *Le Panier enchanté*, *Pauline*, etc.; 7° Dix-huit vaudevilles ou opérettes, notamment: *Ydor*, *Le Diamant du roi des Esprits*, *La Fille du monde des Fées*, *L'Esprit des Montagnes*, *Capricciosa*, *La Girafe*, *Le Petit homme vert*, *Oscar et Tina*, *La Reine des Serpents*, *La Sylphide*, *Les Viennois à Bagdad*, etc.; 8° Beaucoup de pantomimes; 9° Trois grandes cantates, dont une pour l'inauguration de la nouvelle synagogue; 9° Des quatuors pour violon; 10° Des sonates pour piano, avec et sans accompagnement; 11° Des airs variés, rondos, marches et danses pour le même instrument; 12° Des fugues pour l'orgue; 13° Des chansons à voix seule, avec accompagnement de piano; 14° Une petite méthode d'orgue, Vienne, Hasslinger; 15° La méthode de piano de Pleyel, traduite et modifiée, *Ibid.*; 16° Un traité d'harmonie et d'accompagnement avec une introduction au contrepoint, sous ce titre : *Harmonie und Generalbasslehre, nebst einem Anhange vom Contrapuncte*, 2. Verbesserte Auflage, grand in-8°, 1828, Vienne, Hasslinger. La première édition avait été publiée à Vienne, chez Steiner, sans date. Le méthode didactique de cet ouvrage est de peu de valeur, mais les exemples sont écrits avec assez de pureté; 17° Une collection d'exercices pour l'accompagnement de la basse chiffrée avec une introduction sur l'art de préluder, sous ce titre : *Generalbass-Uebungen mit Ziffer-bezeichung, nebst einer Anleitung mit Beispielen zum praeludiren*, Vienne, 1824, à l'institut lithographique; 18° Une suite de formules pour apprendre à préluder et improviser sans avoir la connaissance des règles du contrepoint; cet ouvrage est intitulé : *Theoretisch-praktischer Leitfaden, ohne Kenntniss des Contrapunctes phantasiren oder praeludiren zu koennen*, Vienne, Tendler (sans date), in-8° de 76 pages.

DREI (FRANÇOIS), violiniste et compositeur, né à Sienne en 1737, fut élève de Nardini, qui lui apprit à jouer l'adagio supérieurement. Ses compositions, consistant en sonates pour violon, quatuors, et quelques morceaux de musique vocale, ont été imprimées de 1760 à 1785. Il est mort dans sa patrie, le premier janvier 1801.

DREIST (K.-A.), né à Reigenwald en Poméranie, étudia les nouvelles méthodes d'enseignement à Yverdun, vers 1810, quitta la Suisse au mois de septembre 1812, et se rendit à Bunzlau, où il fut chargé en 1816, conjointement avec le pasteur Hoffman et M. Hennig, de faire le plan d'une école publique, pour la basse Silésie, d'après la méthode de Pestalozzi. Dreist a publié des observations sur une méthode de chant basée sur celles de Pestalozzi et de Naegeli, sous ce titre : *Aufsatz ueber die Gesangbildungs-lehre nach Pestalozzischen und Nægelischen Grundsætzen*, etc., Zurich, 1812, in-8°.

DRESCHKE (G.-A.); on a sous ce nom un traité des huit tons du chant des églises protestantes, intitulé : *System der Acht-Kirchen Tonarten nach P. Mortimer*, Berlin, 1834, in-8°.

DRESE (ADAM), compositeur allemand, né sujet du duc de Weimar, Guillaume IV, fut envoyé à Varsovie par ce prince, pour

y apprendre la science de la composition sous la direction de Marc Sacchi. Ses études finies, il revint à Weimar, où il obtint la place de maître de chapelle. Après la mort du prince qui avait été son protecteur, il se rendit à Iena, et y fut nommé maître de chapelle et secrétaire de la chambre du duc de Saxe-Weimar, en 1672. Ce prince étant mort aussi, Drese perdit ses emplois, et tomba dans l'indigence. L'ennui et le chagrin le portèrent alors (vers 1680) à lire les ouvrages du visionnaire Spener, qui firent une impression si forte sur son esprit qu'il brûla tous les opéras qu'il avait composés jusqu'alors, et qu'il se fit piétiste. Il vécut encore à Iena, jusqu'à ce que le prince de Schwarzbourg l'appelât à Arnstadt, en qualité de maître de chapelle; place qu'il occupa jusqu'à sa mort arrivée en 1718. On lui attribue la gloire d'avoir perfectionné le récitatif des opéras allemands. Outre une grande quantité de musique d'église, il a écrit aussi beaucoup de musique instrumentale et un nombre considérable d'opéras dont les titres sont inconnus maintenant. Mattheson cite aussi un traité de composition manuscrit, dont il était l'auteur (*V. Ehrenpforte, p.* 108). On n'a imprimé de sa composition qu'un œuvre de musique instrumentale qui a pour titre : *Erster Theil etlicher Allemanden, Couranten, Sarabanden, Balletten, Intraden und Arien,* Iena, 1672, in-fol.

DRESE (JEAN-SAMUEL), parent du précédent, prit de lui des leçons de composition, fut ensuite organiste de la cour à Iena, et quitta cette place pour celle de maître de chapelle à Weimar, qu'il obtint en 1683. Il est mort dans cette ville le 1er décembre 1716, à l'âge de soixante-douze ans. Il a laissé en manuscrit des sonates pour le clavecin, des motets et quelques opéras.

DRESIG (SIGISMOND-FRÉDÉRIC), né le premier octobre 1700, à Volberg, village de la basse Lusace, devint co-recteur à l'école de Saint-Thomas, à Leipsick. Dans un accès de mélancolie, il s'étrangla, le 11 janvier 1742. Il a publié une dissertation sur les chantres de l'antiquité appelés rapsodes, sous le titre de *Commentatio critica de rhapsodis, quorum vera origo, antiquitas ac ratio ex auctoribus et scholasticis græcis traditur,* Leipsick, 1734, in-4°. On y trouve des recherches sur la manière de chanter la poésie des anciens.

DRESLER (GALLUS), né à Nebra, dans la Thuringe, au commencement du 16e siècle, fut d'abord chantre à Magdebourg, et devint, en 1566, diacre à l'église de Saint-Nicolas, à Zerbst. Il a publié les ouvrages suivans : 1° *XVII cantiones sacræ quatuor et quinque vocum*, Magdebourg, 1569, in-4°; 2° *XIX cantiones sacræ quatuor et quinque vocum, it. III aliæ*, Wittemberg, en 1568, in-4°; 3° *XC cantiones sacræ quatuor et plur. voc.*, Magdebourg, 1570; 4° *Elementa Musicæ practicæ in usum Scholæ Magdeburgensis*, Magdebourg, 1571, huit feuilles in-8°. Une deuxième édition de ce livre a été publiée en 1584, in-8°; 5° *Ausserlesene Teutsche Lieder mit 4 und 5 Stimmen,* Magdebourg, 1570, et Nuremberg, 1575; 6° *Cantiones quatuor et plur. voc.*, Magdebourg, 1577, in-4°; 7° *Sacræ cantiones quatuor, quinque et plur. voc.*, Nuremberg, 1577.

DRESLER (ERNEST-CHRISTOPHE), chanteur allemand qui a joui d'une grande réputation. Il naquit, en 1734, à Greussen, petite ville de la principauté de Schwarzbourg-Sondershausen, et y apprit les premiers élémens de la musique. Dans la suite il visita les universités de Halle, de Iena et de Leipsick; ce fut dans ce dernier lieu qu'il apprit à jouer du violon, et qu'il se forma dans l'art du chant. Il y demeura depuis 1753 jusqu'en 1756. Quelque temps après, il alla à Bayreuth, et après y avoir pris des leçons de la célèbre cantatrice Turcotti, il entra dans la chapelle du margrave, et fut nommé peu après secrétaire des finances. Lors de la

mort du Margrave, en 1763, le duc de Gotha engagea Dresler à son service, en qualité de secrétaire et de musicien de sa chambre. Il n'y resta que peu de temps, et donna sa démission en 1766. L'année suivante, le prince de Furstemberg lui confia les fonctions de secrétaire et de directeur de sa chapelle à Wetzlar; mais ce prince étant retourné en Bohême en 1771, Dresler ne voulut pas l'y suivre et demanda sa retraite. En 1773, il fut admis à chanter devant l'empereur à Vienne, puis se rendit à Cassel. Il s'y engagea comme chanteur à l'Opéra, et y resta jusqu'à sa mort, arrivée le 5 avril 1779. Dresler s'est fait connaître par ses écrits sur la musique : en voici les titres : 1° *Fragmente einiger Gedanken des musikalischen Zuschauers, die bessere Aufnahme der Musik in Deutschland betreffend* (Fragmens d'idées d'un amateur sur les progrès de la musique en Allemagne), Gotha, 1767, six feuilles in-4°; 2° *Gedanken über die Vorstellung der Alcest* (Réflexions sur la représentation d'*Alceste*), Francfort et Leipsick, 1774, deux feuilles in-8°; 3° *Theaterschule fur die Deutschen das Ernsthafte Singschauspiel betreffend* (École du théâtre pour les Allemands, concernant l'opéra sérieux), Hanovre et Cassel, 1777, quatorze feuilles in-8°. Dresler a aussi publié des chansons détachées et en recueils.

DRESSLER (JEAN-FRÉDÉRIC), littérateur à Magdebourg, est né à Halle, en Saxe, vers 1760. Il a publié un opuscule intitulé : *Beytræge zu Fischer's Versuchen in der Ton und Dichtkunst* (Additions aux Essais de Fischer sur la musique et la poésie), Magdebourg, 1791, in-8°.

DRETZEL (VALENTIN), organiste à l'église Saint-Laurent de Nuremberg, vers le commencement du 17e siècle, a publié une collection de motets à trois voix, sous le titre de *Sertulum musicale ex sacris flosculis contentum*, Nuremberg, 1621. Son fils, Wolfgang Dretzel, habile luthiste, naquit à Nuremberg en 1630, et mourut dans la même ville en 1660.

DRETZEL (CORNEILLE-HENRI), organiste habile, né à Nuremberg, au commencement du 18e siècle, fut d'abord attaché à l'église de Saint-Égide, puis à celle de Saint-Laurent, et enfin à celle de Saint-Sébald. Il joua l'orgue de cette dernière jusqu'en 1773, époque de sa mort. On a de lui les ouvrages suivans : 1° Livre de musique simple à quatre parties, Nuremberg, 1731, in-fol. de 880 pages; 2° Divertissement harmonique, consistant en un concerto pour le clavecin.

DREUX (JACQUES-PHILIPPE), joueur de flûte traversière à Paris, dans la première moitié du 18e siècle, a fait imprimer à Paris, vers 1730, *Trois livres de fanfares pour deux chalumeaux ou deux trompettes*, et des *Airs pour chalumeaux*.

Le fils de ce musicien, professeur de piano à Paris, a publié quatre pots-pourris pour cet instrument, *La Bataille de Marengo*, pièce caractéristique, Paris, Imbault, et une petite méthode de piano, Paris, Frère. Il est mort en 1805.

DREWIS (F.-G.), amateur de musique, né en Saxe, et vivant encore en 1812, a publié des lettres sur la théorie de la musique et de la composition sous ce titre : *Briefe ueber die Theorie der Tonkunst und Composition*, Halle, 1796, six feuilles in-8°. Cet ouvrage ne contient rien de remarquable; il est divisé en huit lettres.

DREYER (JEAN-MELCHIOR), organiste et directeur de musique à Ellwangen, petite ville du royaume de Wurtemberg, est né vers 1765. Il a beaucoup écrit pour l'église, principalement dans le style bref. Voici la liste de ses ouvrages imprimés : 1° *Missæ-breves et rurales ad modernum genium*, 4 voc., 2 viol. org. oblig., 2 clar., 2 c. et violone. *ad libit.*, Augsbourg, 1790, op. 1; 2° *Idem*, op. 2, ibid., 1790; 3° *VI Solemnes Miserere 4 voc. ord., 2 viol. viola, organ. oblig., 2 fl., 2 c. et violonc.*, op. 3, ibid., 1791;

4° *XXVIII Psalmi vespertini, pro Dominica de Beata, Apostolis, Confessori et residuis*, 4 *voc.*, 2 *viol. organ. oblig. viola*, 2 *c. timpanis et violonc. ad libit. op.* 4, *ibid.*, 1791; 5° *XXIV Hymni brevissimi ad Vesperas, op.* 5, ibid., 1791; 6° *VI Missæ, quarum prima solemnis, reliquæ vero breves et rurales sunt*, 4 *voc.*, 2 *viol. viola*, 2 *c. organ. et violonc. partim obligatis, partim ad libit.*, op. 6, ibid., 1792; 7° *VIII Tantum ergo*, 4 *voc. ord.*, 2*viol. organ. obl.*, 2*c. et violonc. op.* 7, ibid., 1792; 8° *VIII Sehr kurze und leichte Landmessen, wovon die* 2 *letzten für die abgestorbenen, sammt* 8 *kurzen offertoriis für* 1 *Singstimme und Orgel, mit willkuehrlichen* 3 *andern Singstimmen und einer violino*, op. 8, ibid., 1793; 9° *VI kurze und leichte Orgelsonaten*, 1 *und* 2 *theil*, op. 9, ibid., 1793; 10° *VI idem, dritter und vierter Theil*, op. 10, ibid., 1793; 11° *V vesperæ cum IV psalmis* 4 *voc. cum organ. obl.*, 2 *viol. viola*, 2 *c. et violonc.*, op. 2, ibid.; 12° *Deutsche Messe, oder der heilige Gesang zum Gottesdienste in der romisch-katolischen Kirche unter der heiligen Mess. zum Gebrauch der Schulen und Land-Chorregenten, mit neuen Melodien Verschen*, in-4°, ibid.; 13° *XII offertoria brevissima de Beata* 4 *voc.*, *org. et symph.*, op. 14, ibid.; 14° *Te Deum Laudamus* 4 *voc.*, *org. et symph.*, *op.* 16, ibid.; 15° *VI Missæ breves ac rurales* 4 *voc.*, *org. et symph.*, *op.*17, ibid.; 16° *XII Tantum ergo* 4 *voc.*, *org. et symph.*, op. 18, ibid.; 17° *VI kurze und leichte Land-messen, etc., sammt* 6 *kurzen Offertorien fur* 1 *oder* 4 *Singstimmen mit Orgel und* 1 *oder* 2 *Violinen ad libit.*, op. 19, ibid.; 18° *VI breves ac rurales Missæ pro defunctis seu cum* 3 *libera* 4 *voc.*, *org. et symph.*, *op.* 20, ibid.; 19° *VI symphoniæ cum violin.*, *viol. et B. obligat. clarien. fl. c. vel clar. et tymp. ad libitum*, op. 21, Augsbourg, in-fol. Dreyer est mort à Ellwangen au commencement du 19e siècle.

DREYSIG (ANTOINE), organiste du roi de Saxe, naquit en 1775 à Oberleutensdorf, en Bohême. Il n'avait que dix ans quand son père l'envoya à Dresde pour y faire ses études : son premier maître de musique fut François Hurka, puis il prit des leçons de chant de Mariottini, chanteur de la cour. Après avoir achevé ces études préparatoires, il devint élève de Arnest pour l'orgue, et fut nommé son adjoint, pour jouer les messes du matin, puis il succéda à son maître comme organiste de la cour. On a de Dreysig des préludes pour l'orgue qui sont restés en manuscrit.

DRIEBERG (FRÉDÉRIC DE), chambellan du roi de Prusse, né à Charlottenbourg, en 1785, s'est livré fort jeune à l'étude de la musique, et s'est particulièrement attaché à l'examen de la musique des Grecs, sur laquelle il a publié des opinions fort singulières. Ce fut vers 1816 que M. de Drieberg commença à s'occuper de cet objet, et que sur quelques aperçus saisis à la légère, il se donna la mission de réformer les connaissances qu'on croyait avoir sur la musique des anciens. Ses vues se portèrent d'abord sur la construction de l'échelle musicale des Grecs et sur la nature des intervalles de cette échelle. L'ouvrage spécial dans lequel il avait exposé ses idées sur cet objet, fut annoncé dans la Gazette musicale de Leipsick (ann. 1817, n° 51), et parut sous ce titre : *Die mathematische Intervallenlehre der Griechen* (La doctrine mathématique des intervalles des Grecs), Leipsick, 1818, in-4°. M. de Drieberg établit dans ce livre que le système musical des Grecs ressemblait parfaitement au nôtre, que le tempérament est une invention misérable et fausse, que les proportions de la tierce majeure ou mineure sont purement arbitraires, et que le comma est une quantité illusoire, n'y ayant d'autre moyen de mesurer les intervalles des sons, pour notre oreille et pour notre intelligence, que le demi-ton. Il n'y

avait rien de nouveau dans ces propositions, car depuis Aristoxène le système de la division de l'échelle en parties égales a eu beaucoup de partisans, et M. de Momigny s'est efforcé de le faire prévaloir depuis plus de trente ans. En 1825, M. de Drieberg a développé les conséquences de ce système dans deux articles qu'il avait écrits pour le Dictionnaire de musique annoncé par M. Godefroi Weber, et qui furent insérés dans le deuxième volume de l'écrit périodique intitulé *Cæcilia*. Le premier de ces articles concerne l'accord des instrumens de musique grecs, l'autre, le monochorde. M. Drieberg y soutient la nécessité d'accorder par quintes et par quartes justes, et l'inutilité des résultats de la division du monochorde. Chladni saisit cette occasion pour mettre en évidence une multitude d'erreurs de M. de Drieberg, et l'attaqua avec vivacité dans des observations sur la musique ancienne et moderne, insérées au cinquième volume de *Cæcilia* (p. 279 et suiv.). L'autorité du nom de Chladni dissipa les illusions que beaucoup de personnes s'étaient faites sur la valeur des prétendues découvertes de M. de Drieberg, et depuis lors les opinions de celui-ci ont perdu beaucoup de leur valeur en Allemagne.

En 1819 M. de Dreiberg fit paraître des Éclaircissemens sur la musique des Grecs (*Aufschlüsse ueber die Musik der Griechen*, Leipsick, 1819, in-4°), dans lesquels il exposa l'ensemble de son système; il acheva de le développer dans deux ouvrages qui ont pour titres : *Die musikalischen Wissenschaften der Griechen* (Les connaissances musicales des Grecs), Berlin, T. Trautwein, 1820, in-4°, et *Die praktische Musik der Griechen* (La musique pratique des Grecs), Berlin, T. Trautwein, 1821, in-4°. C'est dans ces ouvrages que les idées les plus bizarres et les plus fausses furent émises par l'auteur de ce système sur la musique des anciens. Il y reproduisit comme base de sa théorie l'assertion de Pepusch, depuis long-temps oubliée (et sans citer cet ancien musicien), que le système tonal des Grecs se prenait en descendant, en sorte que toutes les cordes de l'échelle étaient placées au rebours de la disposition que les autres auteurs leur avaient données; absurdité qui ne soutient pas un examen sérieux et qui aurait mis au néant l'utilité qu'on aurait pu retirer des ouvrages de M. de Drieberg, lors même qu'il ne se serait pas trompé sur les autres points de la musique des Grecs. La manière dogmatique et absolue de cet écrivain lorsqu'il présente ses idées, et l'absence de toute citation, si ce n'est celle de quelques auteurs de l'antiquité et de ses propres ouvrages, ne permet pas de savoir ce qui l'a déterminé à adopter ce singulier système; il ne discute jamais, et avance les faits qu'il imagine comme s'ils étaient incontestables. Au reste, il ne paraît pas avoir des opinions bien arrêtées ni formulées en un système homogène dont on ne peut rien changer sans qu'il s'écroule, car vraisemblablement ébranlé par les objections qui lui ont été faites, et par les travaux consciencieux de Perne publiés dans la *Revue musicale*, il a renversé de nouveau l'échelle musicale des Grecs dans le Dictionnaire de la musique grecque qu'il vient de publier, et s'est confirmé au système réel de cette musique, en replaçant la *Proslambanomène* ou corde ajoutée, au grave, et les autres cordes dans leur ordre naturel, en partant de ce point, au lieu de les mettre à l'aigu comme il l'avait fait d'abord.

En 1822, M. de Drieberg a publié un traité des inventions pneumatiques des Grecs sous ce titre : *Die pneumatischen Erfindungen der Griechen*, Berlin, in-4° avec planches. Il y traite de l'orgue hydraulique et de l'orgue pneumatique, mais arrangeant les documens qui lui étaient fournis par Vitruve et Heron d'Alexandrie suivant ses idées particulières, de telle sorte qu'on ne peut pas plus se former une idée de ce qu'étaient ces instrumens chez les anciens, d'après l'ouvrage de M. de

Drieberg, qu'on ne le peut dans ce que Perrault en a écrit.

Il me reste à parler du dernier ouvrage de M. de Drieberg, c'est-à-dire du Dictionnaire de la musique des Grecs (*Wœrterbuch der Griechischen Musik*, etc., Berlin, Schlesinger, 1835, in-4° de 219 pages, avec sept planc.) qu'il vient de publier. Les assertions les plus bizarres, les suppositions les plus gratuites, particulièrement en ce qui concerne les instrumens de musique des anciens, abondent dans cet ouvrage, et l'on y trouve encore une preuve du défaut de fixité des idées de l'auteur, car après avoir nié autrefois la réalité des proportions musicales, il en expose le système dans plusieurs articles, d'après Euclide et Ptolémée. Au résumé, il est permis de dire que M. de Drieberg n'a point fait l'histoire, mais bien le roman de la musique grecque, et qu'aucune utilité ne peut être retirée de ses ouvrages sur ce sujet.

Ce n'est pas seulement comme écrivain sur la musique que M. de Drieberg s'est fait connaître; élève de plusieurs musiciens distingués et particulièrement de M. Spontini, il a écrit deux opéras (*Don Cocagno*, et *Le Chanteur et le Tailleur*) qui ont été joués avec quelque succès à Berlin et dans d'autres villes; l'ouverture et quelques morceaux du premier de ces ouvrages ont été publiés à Mayence chez Schott. M. de Drieberg habite ordinairement en Poméranie.

DROBISCH (CHARLES-LOUIS), né à Leipsick le 24 décembre 1803, montra peu de goût pour la musique dans son enfance, et rien ne faisait présumer qu'il aurait un jour quelque talent; ce ne fut qu'au collége de Grimma, où il fit ses études qu'un penchant chaque jour plus prononcé se manifesta pour cet art, et qu'il s'en occupa dans tous ses momens de loisir. Sans autres moyens d'instruction que ses propres études, il parvint à composer quelques bagatelles, des cantates et un petit opéra. A Leipsick, où il fut envoyé pour faire ses études universitaires, Drœbs, organiste de Saint-Pierre, lui donna des leçons d'harmonie et de contrepoint. Dans le même temps il écrivit plusieurs motets et des cantates qui furent exécutés dans les églises de Leipsick, et en 1826 il fit entendre dans un grand concert son premier oratorio, intitulé *Boniface*. Cette production eut peu de succès; les critiques signalèrent alors la sécheresse des mélodies, la divagation des idées et la longueur excessive des fugues. Ces critiques sévères furent un utile avertissement pour Drobisch, qui, depuis lors, donna plus d'attention aux leçons d'esthétique du professeur Weinlig: cette époque fut celle d'une réaction dans ses vues et dans ses études artistiques. Après avoir visité Dresde, Prague, Vienne et l'Italie supérieure, pour augmenter ses connaissances musicales, il se fixa à Munich. Depuis lors, il s'est spécialement occupé de compositions pour l'église, et s'est distingué dans ce genre. Sa fécondité est telle, que dans l'espace de dix ans il a écrit cent ouvrages grands et petits pour l'église, dont on a publié chez *Falter*, à Munich, une messe solennelle en *mi* majeur, six messes plus petites pour les campagnes, trois litanies, six offertoires, et six graduels; il a en manuscrit une messe solennelle en *ré* majeur, six autres messes, deux *Requiem*, plusieurs litanies, un *Te Deum*, et plus de quarante graduels, offertoires et psaumes.

DRŒBS (JEAN-ANDRÉ), organiste de l'église de Saint-Pierre à Leipsick, est né en 1784 à Erfurt, où son père était organiste et professeur de piano. Après avoir fini ses études au Gymnase de cette ville, il se livra presque seul à des études de composition et d'orgue. En 1808 il se rendit à Leipsick, y vécut d'abord comme professeur de musique, puis fut nommé organiste de Saint-Pierre en 1810. Il est mort dans cette ville en 1826. C'était un homme de peu de génie, mais un musicien instruit dont les compositions pour l'église ne manquent pas d'un certain mérite de

facture. On a de Drœbs plusieurs œuvres de sonates pour le piano, publiés à Leipsick chez Breitkopf et chez Hofmeister, des thêmes variés pour le même instrument, des préludes, des petites pièces et des fugues pour l'orgue, œuvres 4, 10, 12, 14, etc., Leipsick, Breitkopf, et Bonn, Simrock.

DROLLING (JEAN-MICHEL), pianiste et compositeur, est né à Turckeim (Haut-Rhin) en 1796. Ayant été admis comme élève au Conservatoire de musique de Paris, il a reçu des leçons de M. Adam pour le piano, et de Méhul pour la composition. Il a publié un grand nombre d'ouvrages pour le piano, parmi lesquels on remarque : 1° Des thêmes variés, œuv. 1 et 2, Paris, P. Petit, 10, Paris, Meissonnier, 16, Paris, Richault, 18, Hanry ; 2° *Di tanti palpiti* varié pour piano et violon, op. 3, Paris, P. Petit; 3° Des caprices pour piano seul, œuvres 4 et 14, Paris, P. Petit et Meissonnier; 4° Des fantaisies *Idem*, œuvres 15 et 20, Paris, P. Petit et Meissonnier; 5° Un rondeau pastoral, op. 19, Paris, Hanry; 6° Des duos pour piano à quatre mains, œuvres 5 et 17, Paris, Janet et Richault; 7° Des duos pour piano et violon, op. 11, 12, et 22, Paris, Petit et Schoenenberg. M. Drolling a en manuscrit un *Traité élémentaire d'harmonie et de composition*.

DROMAL (JEAN), chantre de l'église de Sainte-Croix, à Liége, vivait dans le 17ᵉ siècle. On connait l'ouvrage suivant de sa composition : *Convivium musicum in quo binis, ternis, quaternis, quinis et senis vocibus, nec non et instrumentis recolitur, cum basso continuo*, Anvers, 1641, in-4°, opus 2.

DROPA (MATTHIAS), bon constructeur d'orgues, vivait au commencement du 18ᵉ siècle à Lunebourg. On vante l'orgue qu'il a construit dans l'église de Saint-Jean de cette ville, ouvrage de quarante-sept jeux, trois claviers et pédale, qu'il a fini en 1705. Celui de l'église de Saint-Michel, composé de quarante-trois jeux, trois claviers, pédale et dix soufflets, est son meilleur ouvrage.

DROSTE-HULSHOFF (MAXIMILIEN, CHEVALIER DE). *V.* HULSHOFF.

DROUAUX (HENRI-BLAISE), maître de musique à Paris, dans la seconde moitié du 17ᵉ siècle, a publié un livre intitulé : *Nouvelle méthode pour apprendre le plain-chant et la musique, divisée en quatre parties*, Paris, Gilles Blaisot, 1674, in-8°. La troisième édition de ce livre, divisée en deux parties, est datée de Paris, Christophe Ballard, 1687, in-8°. Il y en a une édition de 1690.

DROUET (LOUIS), flûtiste distingué et compositeur pour son instrument, né à Amsterdam en 1792, est fils d'un barbier français établi en cette ville. Un musicien qui allait se faire raser chez son père lui ayant donné une petite flûte, lorsqu'il n'était âgé que de quatre ans, s'aperçut, à la manière dont il en jouait, qu'il était doué des plus heureuses dispositions pour cet instrument, le prit en affection, et se chargea de son éducation musicale. Drouet avait déjà acquis quelque habileté quand il fut mené à Paris par ses parens; il entra comme élève au Conservatoire de musique et y fit de rapides progrès sur son instrument. Sa réputation commença à s'étendre en 1813, lorsqu'il se fit entendre dans les concerts; ses succès furent brillans. En 1817, il se rendit à Londres où il fut fort applaudi. La confiance dont il ne tarda point à jouir en ce pays le détermina à y établir une fabrique de flûtes sur un nouveau modèle; mais cette entreprise ne réussit point, et M. Drouet fut forcé de quitter l'Angleterre en 1819. Depuis lors il a parcouru toute l'Europe, a visité la Russie, toutes les parties de l'Allemagne, la Suisse, l'Italie, est retourné à Paris en 1828, a fait un court séjour à Londres en 1829, puis est retourné en Allemagne pas la Belgique et la Hollande, est revenu une troisième fois à Paris en 1832, y est resté plusieurs mois, s'est marié et a vécu quelque temps en Suisse. Il est en ce moment

en Allemagne, et l'on dit qu'il doit se fixer bientôt à Bruxelles pour y établir un magasin de musique et une manufacture d'instrumens à vent. M. Drouet excelle dans les difficultés et dans les traits rapides; son double coup de langue est d'une admirable volubilité; mais son intonation manque de justesse, et son style est dépourvu d'expression et de grandiose. Partout où cet artiste s'est fait entendre, il a obtenu des succès. Il a fait graver un très grand nombre d'œuvres de sa composition pour la flûte, parmi lesquels on remarque dix concertos publiés à Paris et en Allemagne, des fantaisies et thêmes variés avec orchestre, quatuor ou piano, des trios pour trois flûtes, dix œuvres de duos pour le même instrument, et un très grand nombre de morceaux détachés de tout genre.

DROUET DE MAUPERTUY (JEAN-BAPTISTE), né à Paris en 1650, se livra, dans sa jeunesse, à l'étude de la jurisprudence, et l'abandonna ensuite pour cultiver les lettres. Un oncle, fermier général, lui procura un emploi considérable dans la Provence; mais Drouet, en laissant tout le travail à ses commis, vit le désordre se mettre dans ses affaires, et dissipa son riche patrimoine. Revenu à Paris, à l'âge de quarante ans, il se dégoûta du monde, prit l'habit ecclésiastique en 1692, fit un séminaire de cinq ans, puis se retira dans l'abbaye de Sept-Fonts. En 1702, il obtint un canonicat à Bourges, le quitta, voyagea, revint à Paris, et se fixa enfin à Saint-Germain-en-Laie, où il est mort en 1730, agé de quatre-vingts ans. Les mémoires de l'académie royale des sciences (Ann. 1724. p. 215-226) contiennent l'analyse d'un *mémoire sur la forme des instrumens de musique*, qu'il avait adressé à cette société savante. Ce morceau est de peu de valeur, et renferme beaucoup d'inexactitudes dans les faits.

DRUELE, en latin DRUELÆUS (CHRÉTIEN), pasteur à Kellinghausen dans le Holstein, vers le milieu du dix-septième siècle, fut aussi compositeur de musique religieuse. Il a fait imprimer un recueil de vingt-neuf concerts à plusieurs voix sur les dix premiers psaumes de David, sous ce titre : *Psalmodia Davidica*, Hambourg, 1650.

DRUZECHY ou DRUSCHETZKY (GEORGES), musicien hongrois, né vers le milieu du dix-huitième siècle, était, en 1787, attaché au service du comte de Grassalkovicz. Il a composé beaucoup de pièces d'harmonie pour deux clarinettes, deux hautbois, deux cors, deux bassons et trompette, ainsi que des concertos pour le hautbois et d'autres instrumens à vent. Enfin on a de lui l'opéra de *Persée et Andromède*, le ballet de *Inkle et Yariko*, et une symphonie de bataille pour *Adèle de Ponthieu*. Druschetzky fut d'abord timbalier des États de la Haute-Autriche à Lintz, et y publia en 1783 six solos pour le violon.

DUBOS (JEAN-BAPTISTE), né à Beauvais, en 1670, se livra d'abord à l'étude de la théologie, mais y renonça bientôt pour celle du droit public. Successivement employé par M. de Torcy, ministre des affaires étrangères, par le régent et par le cardinal Dubois, dans plusieurs négociations secrètes, il réussit et reçut en récompense des pensions et des bénéfices. Il quitta les affaires publiques pour se livrer à la culture des lettres, et ses ouvrages lui valurent l'entrée de l'académie en 1720. Il est mort à Paris le 23 mars 1742, âgé de soixante-douze ans. Parmi les ouvrages qu'il a publiés, on remarque ses *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, qui parurent en 1719 pour la première fois, 2 vol. in-12, et qui ont été souvent réimprimés en 3 vol. On trouve au premier vol. Sect. 45 : *De la musique proprement dite*. Sect. 46 : *Quelques réflexions sur la musique des Italiens; que les Italiens n'ont cultivé cet art qu'après les Français et les Flamands*. Sect. 47 : *Quels vers sont les plus propres à être mis en musique*.

L'abbé Dubos manquait des connaissances nécessaires pour traiter de tout cela d'une manière utile.

DUBOURG (MATHIEU), l'un des meilleurs violinistes que l'Angleterre ait produits, naquit en 1703, d'un maître de danse nommé Isaac. Lorsqu'il eut atteint sa onzième année, il fut placé sous la direction de Geminiani, qui lui communiqua son excellente méthode. En 1728, il fut appelé à Dublin pour y remplir la place de premier violon et de compositeur des concerts de cette ville. Après un séjour de quelques années en Irlande, il passa au service du prince de Galles, et à la mort de Festing, en 1752, il devint directeur de la troupe du roi; place qu'il occupa jusqu'à sa mort, arrivée en 1767. Burney rapporte sur lui l'anecdote suivante : accompagnant un jour, au théâtre, un air avec violon obligé, il s'égara si bien dans un point d'orgue, que Handel, qui conduisait l'orchestre, lui cria, lorsqu'il revint dans le ton : *Grâces au ciel, M. Dubourg, vous voilà enfin rentré chez vous!* exclamation qui valut au violiniste les applaudissemens de toute la salle. Dubourg est connu comme compositeur par quelques morceaux de musique vocale qu'il écrivit en Irlande, et par un grand nombre de solos et de concertos de violon; aucun de ces ouvrages n'a été publié.

DUBREUIL (JEAN) maître de clavecin, né à Paris vers 1710, est mort dans la même ville en 1775. Il a donné un *Manuel harmonique, ou tableau des accords pratiques,* Paris 1767, in-8°, qui n'est qu'une rapsodie dénuée de tout mérite, et un recueil d'airs, sous le nom de *Dictionnaire Lyrique,* Paris, 1769, 2 vol. in-8°, avec un supplément en deux volumes publié en 1771.

DUBUGRARRE (....), organiste de Saint-Sauveur de Paris, fut au nombre des professeurs de musique qui plaidèrent contre Guignon, roi des violons, vers le milieu du 18e siècle, comme on le voit par l'arrêt du parlement du 30 mai 1750. Dubugrarre a publié en 1754 un ouvrage élémentaire qui a pour titre : *Méthode plus courte et plus facile que l'ancienne pour l'accompagnement du clavecin,* Paris, in-fol. obl. En 1760, ce musicien a donné aussi des principes élémentaires de musique en un petit volume in-24, sous le titre d'*Étrennes à la jeunesse où l'on détaille les principes de la musique.*

DUC (PHILIPPE DE), compositeur belge, vivait dans la seconde moitié du seizième siècle, et paraît s'être fixé en Italie. On connaît sous son nom : 1° *Madrigali a quattro voci,* Venise, 1570; 2° : *Madrigali a cinque et sei voci,* Venise, 1586; 3° *Il primo libro de Madrigali a 4,5 e 6 voci,* Venise, 1591, in-4.

DUCANCEL (G.-P.), fils d'un chirurgien de Beauvais, exerça, pendant la révolution française la profession de *Défenseur officieux*, à Paris, et ensuite celle d'avoué jusqu'en 1810. Il s'est retiré depuis lors dans une propriété qu'il avait à Clermont, département de l'Oise. En 1815, il fut nommé sous-préfet de ce lieu; mais le ministère, mécontent des élections de son arrondissement en 1816, l'a privé de son emploi, et depuis lors il vit dans la retraite. Il a publié une brochure de plus de 200 pages, ayant pour titre : *Mémoire pour J.-F. Lesueur, un des inspecteurs de l'enseignement au Conservatoire de musique, en réponse à la partie d'un prétendu recueil de pièces, imprimé, soit disant, au nom du conservatoire; et aux calomnies dirigées contre le cit. Lesueur par le cit. Sarrette, directeur de cet établissement; contenant en outre quelques vues d'amélioration et d'affermissement, dont le Conservatoire paraît susceptible.* Paris, 1802, in-8°. On a aussi de Ducancel : *Mémoire au roi, pour* 1° *Colombe Rigiery, dite* Colombe aînée; 2° *Marie-Madeleine Rigiery cadette, dite* Adeline; 3° *Pierre Joseph Narbonne;* 4° *Joseph Dorsonville;* 5° *Charlotte Rosalie Pitrot;* 6° *Jeanne-*

Louise-Élisabeth Verteuil; 7° *Paul-Marie Langlois, dit* Courcelles; 8° *Pierre-Philibert Granger*; 9° *Jean-Pierre Valroy*; *tous anciens comédiens italiens ordinaires du roi, et pensionnaires de Sa Majesté, contre les comédiens ordinaires du roi, sociétaires actuels de l'Opéra-Comique*. Paris, Le Normant, 1815, in-4° de 44 pag.

DUCANGE (CHARLES DUFRESNE). *Voyez* CANGE (DU).

DUCAURROY (FRANÇOIS-EUSTACHE). *Voyez* CAURROY (DU).

DUCERCEAU (JEAN-ANTOINE), né à Paris, le 12 novembre 1670, entra chez les jésuites le 12 janvier 1688. Ayant été nommé précepteur du prince de Conti, il l'accompagna à Véret, château du duc d'Aiguillon, près de Tours. Le jeune prince en maniant un fusil, qui avait été chargé à balle, sans qu'il le sût, eut le malheur de tuer son précepteur le 4 juillet 1730. P. Ducerceau fut l'un des rédacteurs du journal de Trévoux, où il a inséré : *Dissertation adressée au père Sanadon, où l'on examine la traduction et les remarques de M. Dacier, sur un endroit d'Horace, et où l'on explique par occasion ce qui regarde le tétracorde des Grecs*. Mém. de Trév., tom. LII. pag. 100-141 et 284-310. Le passage d'Horace qui donna lieu à cette dissertation est celui-ci :

> Sonante mistum tibiis carmen lyra,
> Hac dorium, illis barbarum.

Le P. Ducerceau crut y trouver la preuve que les anciens connaissaient au moins l'harmonie de la tierce, et chercha à le prouver dans sa dissertation. Burette réfuta victorieusement cette opinion dans ses *Nouvelles réflexions sur la symphonie des anciens*, tom. VIII, pag. 63, des Mém. de l'Acad. des inscript. Le P. Ducerceau répondit par des *Additions à la dissertation*, etc. Mém. de Trév., tom. LII, pag. 605-629. Son opinion fut aussi attaquée dans le *Journal des savans* (mois de mai et d'octobre 1728); il répondit dans les Mém. de Trévoux (tom. LV. pag. 2085-2189, tom. LVI, pag. 69-98, et pag. 234-250), et cette réponse lui valut une réplique qui parut dans le Journal des Savans de 1729, pag. 380-402, et qui termina la dispute. Le passage qui y donna lieu avait déjà été examiné dans un mémoire des Transactions philosophiques de 1702 (voyez *Molineux*), et a été reproduit depuis dans les Mémoires de l'Académie des inscriptions, tome 35, page 360-363. (voyez *Chabanon*).

DUCHAMBGE (Mme PAULINE), née à Paris, en 1787, cultiva d'abord la musique comme amateur. Liée d'amitié avec des artistes distingués tels que Dussek, Chérubini, de Lamare, Rode, Auber, elle avait acquis parmi eux le sentiment du beau, et possédait un talent fort remarquable sur le piano. Sa voix, quoique d'un volume peu considérable, était agréable, et elle chantait avec goût. Des revers de fortune obligèrent Mme Duchambge à chercher des ressources dans ses talens, et à se livrer à l'enseignement, vers 1814. Ce fut aussi vers la même époque qu'elle fit paraître ses premières productions pour le piano; plus tard elle écrivit des romances, et les gracieuses formes de ses mélodies lui procurèrent des succès que n'ont point affaiblis ses publications plus récentes. Mme Duchambge est encore comptée parmi les compositeurs de romances les plus distingués de l'époque actuelle. Elle en a publié un grand nombre, et chaque année, elle en fait paraître quelques-unes. On a de cet artiste : 1° Trois études et un caprice pour le piano, Paris, Pleyel; 2° Deux thèmes variés pour le piano, Paris, Le Duc; 3° Beaucoup de romances françaises avec acc. de piano, en *Album* ou détachées.

DUCHAMP (MARIE-CATHERINE-CÉSARINE), née à Paris, le 14 mai 1789, entra d'abord dans la classe de chant de M. Plantade, au Conservatoire de musique, le 15 pluviôse an XIII (31 janvier 1805), et devint ensuite élève de Garat, le 9 mars

1807. Mademoiselle Duchamp possédait une très belle voix de contralto et avait acquis par les leçons de Garat un fort beau talent qu'elle fit admirer dans les concerts depuis 1813 jusqu'en 1817; mais une surdité dont elle fut atteinte et qui augmenta progressivement ne lui permit plus de se faire entendre; cependant elle a continué d'enseigner le chant pendant plusieurs années. Elle a publié à Paris quelques romances avec accompagnement de piano.

DUCIS (BENOIT), compositeur du seizième siècle, est désigné souvent sous le nom de *Benedictus* par les anciens écrivains ou aux titres de ses productions. C'est le même musicien que Gesner (*Bibliothèque univ.*), et, d'après lui, Walther et Gerber, ont appelé *Dux*, quoique, suivant l'usage parmi les auteurs des Pays-Bas, les noms latinisés soient en général placés au génitif. Il règne autant d'incertitude sur le nom véritable de ce musicien que sur sa patrie. Burney cite une collection de motets (*A general history of music*, t. 2, pag. 518) publiée en 1553 à Venise [1] où Ducis est appelé *Benoît d'Appenzell*, et Gerber, trompé par cette citation, lui a consacré un article sous ce nom, dans son nouveau dictionnaire, quoiqu'il en ait fait un autre sous celui de *Dux*. Moi-même j'ai d'abord cru qu'il s'agissait d'un autre musicien que Ducis, que j'ai toujours considéré comme Belge; mais un examen plus approfondi des diverses circonstances m'a convaincu qu'il n'y a point d'autre musicien nommé *Benoît* que Ducis, et que j'ai eu tort d'en faire deux articles. Il y a lieu de croire que si Benoit Ducis eût vu le jour à Appenzell, Glaréan ne l'aurait point ignoré, et qu'il aurait cité quelque composition de lui, car son patriotisme se manifeste en plusieurs endroits de son *Dodécachorde*. D'un autre côté, un recueil d'odes d'Horace mises en musique à trois et quatre voix, et publié à Ulm en 1539 sous le nom de *Dux*, ainsi que quelques mélodies placées par Hans Walter dans son *cantionale*, ont fait croire à M. le conseiller Kiesewetter que le nom véritable de Ducis est *Herzog* (duc), et que ce musicien est né en Allemagne (V. le supplément du Mémoire de M. de Kiesewetter sur les musiciens Neerlandais, art. 3, pag. 86). Cependant des difficultés assez considérables s'élèvent contre cette opinion, car dans un recueil manuscrit (in-fol. atlant, n° 4), qui se trouve à la bibliothèque de la ville de Cambrai, et qui contient dix-huit messes de divers auteurs du seizième siècle, à 4 et 5 parties, il y a une de ces messes intitulée *Myn hert*, qui porte le nom de *Benedictus Hertochs*; or *Hertochs* signifie *Duc* en flamand, comme *Herzog* en Allemand, et *Ducis* en est la traduction latine. Il est donc vraisemblable que Ducis vit le jour dans les Pays-Bas, ainsi qu'on l'a cru jusqu'à ce jour, et l'opinion qui le fait élève de Josquin Deprès paraît fondée, car il a écrit un chant funèbre à quatre voix sur la mort de ce grand artiste. D'ailleurs, toutes les compositions de Ducis sont sur des paroles latines, flamandes ou françaises (car, bien que le titre de la musique des Odes d'Horace soit en allemand, cette musique est écrite sur le texte latin), et ce choix serait au moins singulier de la part d'un musicien allemand.

Quoi qu'il en soit de toutes les conjectures auxquelles le nom et la patrie de Benoit Ducis ont donné lieu, il est certain que ce maître vécut dans la première moitié du seizième siècle, et que ses compositions le placent au premier rang parmi les musiciens de son temps. On en peut juger par l'excellente monodie qu'il a écrite sur la mort de Josquin Deprès, morceau qui se trouve en partition dans le deuxième volume de l'histoire de la musique de Burney, et dans le deuxième de celle de Forkel. Mais ce qui peut surtout

[1] *Liber primus ecclesiasticorum cantionum quatuor vocum, vulgo moteta vocant, tam in Veteri, quam in Novo Testamento, ab optimis quibusque hujus ætatis musicis compositarum. Antea nunquam excussus.* 1553.

donner une haute opinion du talent de Ducis, c'est la messe *Myn hert,* qui est la neuvième de la collection de Cambrai citée précédemment, et aussi les pièces de sa composition qui se trouvent dans une collection de chansons manuscrites datée de 1542, et qui, après avoir appartenu à Seger van Male, de Bruges, a passé dans la bibliothèque de Cambrai. Cette collection renferme treize chansons françaises à quatre voix, le motet *Da pacem Domine,* une pavanne à quatre parties, et la monodie sur Josquin Deprès. Outre ces morceaux, on a aussi les pièces contenues dans les collections de Tilman Susato, publiées à Anvers en 1545 et 1546, et celles qui, dans la collection de motets de Venise, 1553, sont attribués à Benedict d'Appenzell; enfin, toutes les Odes d'Horace mises en musique à trois et quatre parties, et publiées sous ce titre : *Harmonien ueber alle Oden des Horaz, für 3 und 4 stimmen,* Ulm, 1539.

Il résulte de ce qui vient d'être dit que l'article *Benedict d'Appenzell* doit être supprimé au second volume de cette biographie, et que celui-ci doit le remplacer.

DUCLOS (CHARLES PINEAU), né à Dinan, en Bretagne, en 1704, fut envoyé fort jeune à Paris pour y faire ses études. En 1739, il fut reçu à l'Académie des inscriptions et belles-lettres, et en 1747, à l'Académie Française, dont il devint le secrétaire perpétuel en 1755. Il est mort à Paris le 26 mars 1772, dans sa soixante-neuvième année. Parmi ses ouvrages, on remarque : *Mémoire sur l'art de partager l'action théâtrale, et sur celui de noter la déclamation, qu'on prétend avoir été en usage chez les Romains,* dans les Mémoires de l'Académie des inscriptions, t. 21, p. 191-208. Il est aussi l'auteur de l'article *déclamation,* dans l'Encyclopédie méthodique, où il est question de la musique théâtrale. On trouve ces deux morceaux dans la collection de ses œuvres donnée par Désessarts, en dix volumes in-8°, Paris, 1806.

DUCLOS (. . .), horloger de Paris, inventa, en 1782, une machine destinée à indiquer la division des temps de la mesure en musique. Il appela cette machine *rhythmomètre.* Elle fut approuvée par les professeurs de l'école royale de chant, et Gossec, l'un d'eux, fit sur cet instrument un rapport favorable qui a été imprimé dans la même année en un quart de feuille in-8°.

DUCRAY-DUMINIL (FRANÇOIS-GUILLAUME), né à Paris en 1761, succéda en 1790 à l'abbé Aubert, dans la rédaction des Petites-Affiches de Paris. Il est mort à Ville-d'Avray, le 29 octobre 1819, à l'âge de cinquante-huit ans. Auteur de beaucoup de romans mal écrits, mais où l'on trouve de l'intérêt, Ducray-Duminil a fait aussi des pièces de théâtre, des vaudevilles dont il a composé les airs, pour les théâtres des Boulevards de Paris, et s'est fait aussi connaître comme musicien par *Six romances tirées du roman de Lolotte et Fanfan, avec accompagnement de harpe ou de clavecin,* Paris, Boyer, 1788; *Six romances tirées d'Alexis, ou La Maisonnette dans les bois,* ibid., 1789; *Six romances tirées d'Émilie,* ibid.

DUCREUX (EMMANUEL), fils d'un peintre de portraits au pastel, naquit à Paris en 1765. Destiné par son père à la peinture, il fit d'abord des études pour se livrer à l'exercice de cet art, mais son goût pour la musique le lui fit abandonner. Il apprit à jouer de plusieurs instrumens à vent, particulièrement de la flûte et du basson, et entra à l'orchestre du Théâtre-Français en 1789, pour ce dernier instrument. Il est mort à Paris vers 1812. On a de sa composition : 1° Symphonie concertante pour deux flûtes principales, Paris, 1795, Sieber; 2° Symphonie *Idem,* n° 2, *Ibid.;* 3° Six duos non difficiles pour deux flûtes, œuvre 3, *Ibid.;* 4° Duos pour flûte et basson extraits des œuvres de J. Haydn et Mozart, liv. 1, 2, *Ibid.;* 5° Des airs variés pour flûte seule, Paris,

Corbaux; 6° Les Folies d'Espagne, variées pour basson, *Ibid*. Ducreux a eu un fils qui, après avoir été quelque temps musicien dans un régiment, a été fait souffleur de musique à l'Opéra-Comique, en 1818. Il a arrangé des airs d'opéras pour deux violons.

DUFAUR (PIERRE), ou DU FAUR DE SAINT-JORY, fut un des plus savans hommes du 16e siècle. Après avoir été conseiller au grand conseil, puis maître des requêtes, il fut élevé à la dignité de premier président du parlement de Toulouse, le 8 juillet 1597, et mourut d'apoplexie le 18 mai 1600, en prononçant un arrêt. Parmi ses ouvrages, on en remarque un qui a pour titre : *Agonisticon, sive de re athletica, ludisque veterum gymnicis, musicis, atque circensibus, spicilegiorum tractatus, tribus libris comprehensi opus tessellatum*, etc., Toulouse, 1595, in-4°. Cet ouvrage a eu plusieurs éditions.

DUFAY ou DU FAY (GUILLAUME), célèbre compositeur de la fin du 14e siècle, partage avec Égide Binchois et Jean Dunstaple la gloire d'avoir épuré l'harmonie, de l'avoir affranchie des formes grossières et des successions de quintes, d'octaves et d'unissons qui entachent les productions des plus habiles musiciens du milieu du 14e siècle, tels que François Landino de Florence, Jacques de Bologne, Guillaume de Machault et autres; enfin, de lui avoir imprimé un caractère de suavité qui a été se perfectionnant jusqu'à la fin du 16e siècle, dans la tonalité du plain-chant. Tinctor ou Tinctoris a fait de Dufay un Français; il se pourrait toutefois qu'il eût été mal informé, car j'ai trouvé dans un traité manuscrit de musique du commencement du 16e siècle, cette phrase : *Secundum doctrinam Wilhelmi Dufais, Cimacensis Hann.* (Selon la doctrine de Guillaume Dufay, de Chimay en Hainaut [1]). Mon savant ami et parent Henri Delmotte, trop tôt enlevé aux lettres et à l'histoire des arts, m'a objecté contre ce fait, qu'il y avait peu de noms propres au 14e siècle qui ne fussent des indications de lieux de naissance, de profession ou de sobriquets; qu'il était vraisemblable que le nom de Dufay était *Guillaume*, et que *Dufay* indiquait qu'il était né dans un lieu appelé *Le Fay*; ce qui rendait assez vraisemblable l'opinion de Tinctoris concernant la patrie du musicien dont il s'agit, puisqu'il y a plusieurs villages de ce nom en France. Toutefois l'indication du manuscrit que j'ai cité est si précise, qu'elle a dû avoir pour base un fait bien connu de l'auteur de ce livre. Je persiste donc dans la croyance que Guillaume Dufay était né à Chimay.

Il y a beaucoup d'incertitude à l'égard de l'école où ce musicien célèbre a pu s'instruire dans son art. M. le conseiller Kiesewetter pense que ce dut être en Belgique, et fonde son opinion sur ce que les compositions de Dufay indiquent un état de l'art beaucoup plus avancé, sous le rapport de l'harmonie, qu'on ne le trouve dans les ouvrages des musiciens florentins du 14e siècle et de Guillaume de Machault, auteur d'une messe à quatre voix écrite en 1367; ce qui lui fait croire qu'il existait en Belgique une connaissance plus étendue de l'art d'écrire en musique qu'ailleurs, et que Dufay y a puisé son instruction. D'autre part, M. Kiesewetter remarque qu'antérieurement à ce musicien, toute la notation était noire et dans le système exposé par Francon; tandis que la notation blanche apparaît pour la première fois dans les compositions de Dufay, de Binchois et de Dunstaple; particulièrement du premier (Voy. l'ouvrage de M. Kiesewetter intitulé : *Geschichte der europæisch-abenlændischen oder unsrer heutigen Musik Darstellung ehres Ursprunges*, etc., p. 42-49). M. Kiesewetter dans ces remarques, paraît avoir été préoccupé par l'opinion reproduite en plusieurs endroits de ses ouvrages, qu'il n'y a point eu de véritable école de mu-

[1] Voyez à ce sujet mon *Mémoire sur cette question : Quels ont été les mérites des Neerlandais dans la musique, etc.*, pages 12 et 13. Amsterdam, 1829, in-4°.

sique en France dans ces temps anciens, et avoir oublié que Dufay a été précisément renommé pour les perfectionnemens qu'il a portés dans l'harmonie et pour ses inventions dans la notation. S'il y eût eu un art plus avancé sous les rapports de l'harmonie et de la notation dans les Pays-Bas, les trouvères picards de la fin du 13e siècle et du commencement du 14e, ne l'auraient point ignoré et n'auraient pas tardé à le répandre en France. L'influence de Dufay sur les perfectionnemens de l'art ne peut être mise en doute, car Tinctoris, Adam de Fulde, Spataro, Gafori, ont signalé précisément ce maître comme ayant eu la plus grande part aux perfectionnemens de la musique de son temps. Adam de Fulde (*Voyez* ce nom), auteur d'un traité de musique écrit en 1490, dit que Guillaume Dufay fut l'auteur d'une multitude d'innovations dans la notation et dans l'emploi des dissonances par prolongation [1]. D'ailleurs, Martin-le-Franc, poète français qui écrivait de 1436 à 1439, et que j'ai cité à l'article *Binchois*, ne nous laisse pas de doute sur l'opinion répandue parmi les contemporains de Dufay concernant les perfectionnemens introduits par lui dans la musique. Je rapporterai de nouveau ici les vers de ce poète, à cause de leur importance pour le sujet dont il s'agit :

Tapissier, Carmen, Cesaris
N'a pas long-temps si bien chantèrent
Qu'ils esbahirent tout Paris
Et tous ceux qui les fréquentèrent :
Mais oncques jour ne deschantèrent
En mélodie de tel chois
(Ce m'ont dit ceulx qui les hantèront)
Que Guillaume *Dufay* et *Binchois*.

Car ils ont *nouvelle pratique*
De faire *frisque concordance*
En haute et en basse musique,
En feinte, *en pause* et en muance.
Etc., etc.

Voilà bien les inventions, la *nouvelle pratique* de Dufay et de Binchois constatée dans l'harmonie (*la frisque concordance*, et *la feinte*, ou retard de consonnance) et dans la notation (*la pause*). Cependant l'art existait déjà avant eux en France, bien que moins avancé, puisque trois musiciens, *Tapissier*, *Carmen* et *Cesaris*, pouvaient *esbahir* tout Paris.

A l'égard de l'argument tiré par M. de Kiesewetter du peu de vraisemblance qu'on ait passé subitement de la notation noire à la notation blanche de Dufay, et de la probabilité que cette dernière notation était en usage dans les Pays-Bas lorsqu'elle était encore inconnue en France et en Italie, je ferai voir, lorsque je publierai le traité du contrepoint de Jean de Muris, dont je suis possesseur, et un traité de musique daté de Paris le 12 janvier 1375, que la notation blanche était déjà connue en France avant Guillaume Dufay, ou du moins dans sa jeunesse, bien que d'un usage peu répandu et bien qu'elle fût peu perfectionnée. Je ferai voir par la publication de morceaux de musique composés dans la première moitié du 15e siècle, que l'usage de la notation blanche ne s'était pas tellement répandu qu'on ne se servit encore de la noire à cette époque; enfin, je ferai voir par deux chansons à trois voix composées aussi au temps de Dufay dans les Pays-Bas, et tirées d'un manuscrit des archives de Gand, que la notation noire était encore celle dont on se servait alors dans ce pays, et que l'art d'écrire en harmonie y était inférieur à celui dont ce musicien a fait preuve dans ses ouvrages. D'où il suit qu'on ne peut contester à Dufay l'importance de ses travaux par des suppositions gratuites d'un avancement antérieur de l'art dans les Pays-Bas, et que sa gloire reste entière (V. le *Résumé philos. de l'hist. de la musique*, p. CXCIX). Que Dufay ait commencé l'étude de la musique dans la Belgique, cela est vraisemblable puisqu'il y était né, mais il a pu les continuer en France, et y prendre

[1] *Cujus rei venerabilem Guilhelmum Duffay inventorem extitisse credo, quem et moderniores musici omnes imitantur, etc.* (Vide Script. ecclesiast. de Musicâ, auct. M. Gerberto, t. 3, p. 350.)

les premières notions de la notation blanche dont il a ensuite propagé l'usage et perfectionné le système.

M. l'abbé Baini a trouvé dans les archives de la chapelle pontificale de Rome la preuve que Dufay était attaché à cette chapelle, en qualité de ténor, dans l'année 1380. Il ne devait pas être alors âgé de moins de vingt-cinq ans, en sorte qu'il a dû naître vers 1350 ou 1355 au plus tard. Il demeura attaché à cette chapelle tout le reste de sa vie, et mourut en 1432, dans un âge avancé, circonstance qui prouve que l'époque de sa naissance doit être placée vers 1350. Pendant le temps où il fut au service de la chapelle pontificale, il paraît qu'il visita la France et les Pays-Bas, car quelques vers de Martin-le-Franc semblent indiquer que ce poète l'a vu à la cour des ducs de Bourgogne (*V.* le t. 2 de cette Biographie, p. 199).

Les archives de la chapelle pontificale renferment quelques messes composées par Guillaume Dufay, et dont les titres sont : *Ecce ancilla Domini*, *Omme* (Homme), *L'Omme armé*, *Se la face ay pale*, *Tant me deduis*. Tinctoris cite aussi la messe de ce compositeur intitulée *De Saint-Antoine*. M. Kiesewetter a publié le *Kyrie* (à quatre voix) de la messe *Se la face ay pale*, le *Benedictus* de la messe *Ecce ancilla Domini* (à deux voix), le *Kyrie* (à quatre voix) de la messe de *L'Homme armé*. Un manuscrit intéressant qui appartient à M. Guilbert de Pixérécourt contient des motets et des chansons françaises de Dufay, entre autres la chanson à trois voix, *Cent mille escus quant je voeldroie*, morceau très remarquable par les imitations bien faites qu'il contient, et par la pureté de son harmonie.

Plusieurs auteurs ont dit que Dufay a ajouté deux octaves au système complet de Gui d'Arezzo ; cette assertion ne soutient pas l'examen des monumens historiques de l'art, comme je le prouverai dans mon histoire de la musique. Il est plus raisonnable de s'en tenir à cet égard au texte d'*Adam de Fulde*, qui dit que Dufay ajouta quelques notes au-dessous du *Gamma-ut* grave du système de Gui, et quelques autres notes au-dessus de *cc-la*.

DUFRESNE (FRANÇOIS), violiniste à l'orchestre de l'Opéra, fils d'un musicien de la Comédie-Française, est né à Paris vers 1780. Il a composé et publié quatre concertos pour son instrument, des quatuors, des pots-pourris et des airs variés pour deux violons et basse, plusieurs œuvres de duos et des solos. Le père de M. Dufresne, a publié à Paris, en 1779, six solos pour flûte, op. 1.

DUGAZON (LOUISE-ROSALIE LEFÈVRE), femme d'un acteur renommé de la Comédie-Française, naquit à Berlin, en 1753, et vint à Paris à l'âge de huit ans. En 1767 on la fit débuter comme danseuse au théâtre d'Opéra-Comique qu'on appelait alors la Comédie-Italienne. Sa grâce, sa gentillesse, l'intelligence dont elle faisait preuve, et le succès qu'elle obtint dans quelques petits airs qu'on lui fit chanter, déterminèrent sa vocation pour le genre des comédies à ariettes. Le premier rôle qu'on lui confia fut celui de *Pauline* dans le *Sylvain*, de Grétry. Elle y fut applaudie avec transport dès son début, qui eut lieu le 30 juillet 1774. Sans posséder une belle voix et sans instruction dans l'art du chant, elle savait exciter l'enthousiasme des habitués de la Comédie-Italienne par les accens d'un organe plein de charme. D'ailleurs, actrice douée d'instinct, de finesse et de sensibilité, elle savait émouvoir, faisait verser des larmes ou provoquait à son gré la gaieté. Les personnes qui l'ont entendue dans sa jeunesse parlent encore avec admiration de son jeu et même de son chant dans les rôles de *Babet* (de *Blaise et Babet*), de *Justine* (dans *Alexis et Justine*), et surtout de *Nina*. Lorsque l'âge ne lui permit plus de jouer ces rôles, elle prit ceux de mères ; mais quoiqu'elle y fût encore bonne actrice, elle n'y produisit plus autant d'effet que dans ceux de sa jeunesse. En 1792, cette

excellente actrice se retira de la scène; elle y reparut en 1795, et parut au public n'avoir rien perdu de son talent. Dans Le *Prisonnier*, dans *Le Calife de Bagdad*, et dans beaucoup d'autres pièces elle mit à ses rôles un cachet particulier de gaîté et de finesse que n'ont pu retrouver toutes les actrices qui lui ont succédé. Madame Dugazon a donné son nom aux rôles de sa jeunesse et de son âge mûr; on les distingue encore au théâtre en *Jeunes Dugazon*, et *Mères Dugazon*. Retirée du théâtre en 1806, cette actrice est morte le 22 septembre 1821, à l'âge de soixante-six ans.

DUGAZON (GUSTAVE), fils de la précédente, naquit à Paris en 1782. Admis au Conservatoire de musique de cette ville, il y devint élève de M. Berton pour l'harmonie, et, après avoir interrompu plusieurs fois ses études, passa sous la direction de Gossec pour la composition. En 1806, il concourut à l'Institut de France et obtint le deuxième grand prix; puis il se livra à l'enseignement du piano et publia plusieurs morceaux détachés pour cet instrument. Son premier ouvrage pour la scène fut un ballet intitulé *Noëmi;* il l'écrivit pour le théâtre de la Porte-Saint-Martin. En 1812, il fit représenter au théâtre Feydeau *Marguerite de Waldemar,* opéra en trois actes, qui fut suivi de *La Noce Écossaise,* en un acte (1814), et du *Chevalier d'Industrie*, en un acte (1818), composé en société avec M. Pradher. Aucun de ces ouvrages ne réussit. Pour l'Opéra, Dugazon a écrit : 1° *Les Fiancées de Caserte*, ballet en un acte (1817); *Alfred-le-Grand*, ballet en trois actes, arrangé avec la musique du comte de Gallenberg (1822); *Aline*, ballet en trois actes, en société avec M. Berton (1823). Parmi les compositions instrumentales de Dugazon, on remarque cinq mélanges d'airs variés en trios pour piano, violon et violoncelle, Paris, Dufaut et Dubois, et Janet et Cotelle; cinq mélanges d'airs et nocturnes pour piano et cor, Paris, Gaveaux, Petit, Janet, Pacini; fantaisies, mélanges d'airs, préludes et toccates pour piano seul, Paris, Dufaut et Dubois, Leduc, Petit, Janet, Schlesinger; airs variés pour piano seul, Paris, Petit, Janet, Dufaut et Dubois; quadrilles de contredanses pour piano; duos pour harpe et piano, Paris, Le Duc. On a aussi de ce musicien plusieurs recueils de romances et de nocturnes à deux voix. Dugazon est mort à Paris vers la fin de l'année 1826.

DUGUET (L'ABBÉ), maître de musique à l'église Saint-Germain-l'Auxerrois, en 1767, passa en la même qualité à Notre-Dame, en 1780. Il a composé beaucoup de messes et de motets qu'on conserve en manuscrit dans la bibliothèque de la cathédrale de Paris. En 1767, il fit exécuter avec succès un motet de sa composition au Concert spirituel.

DUIFFOPRUGCAR (GASPARD), célèbre luthier, né dans le Tyrol Italien vers la fin du 15e siècle, voyagea d'abord en Allemagne et s'établit ensuite à Bologne, vers 1510. François Ier, roi de France, étant allé dans cette ville en 1515, pour y établir le concordat avec Léon X, entendit parler des talens de Duiffoprugcar, et lui fit faire des offres si avantageuses qu'il le détermina à venir à Paris. Il paraît que le climat nébuleux de la capitale ne convenant point à la santé de cet artiste, il obtint la permission de se retirer à Lyon. Plusieurs instrumens sortis de ses mains sont datés de cette ville. On a gravé son portrait en médaillon, où il est représenté entouré d'instrumens, tenant un compas d'une main et un manche de l'autre : ce portrait est daté de 1562, ce qui pourrait faire croire qu'il vivait encore alors. M. Cartier a possédé une belle basse de viole et un ténor de viole de cet artiste célèbre, et M. Raoul, amateur distingué comme violoncelliste, a aussi une basse de viole de Duiffoprugcar, remarquable par sa beauté et la belle qualité de ses sons. L'instrument le plus intéressant peut-être qui existe aujourd'hui, de ce luthier célèbre,



est un violon grand patron, le seul connu jusqu'à ce jour, et qui porte son nom, avec la date de 1539. La qualité des sons de cet instrument est puissante, pénétrante, et porte au loin dans une grande salle. La tête représente une figure de fou de roi, avec une fraise plissée. Ce violon appartient à M. Merts, premier violon solo du grand théâtre de Bruxelles.

DULCINO (JEAN-BAPTISTE), compositeur italien qui vivait au commencement du 17ᵉ siècle. Il a publié un recueil de motets de sa composition sous ce titre : *Cantiones sacræ octo vocibus una cum litaniis B. M. Virginis et Magnificat cum B. C.*, Venise, 1609, in-4°.

DULICH (PHILIPPE), né à Chemnitz, en 1563, fut professeur de musique à l'ancienne école normale de Stettin, et mourut dans cette ville en 1631, à l'âge de soixante-huit ans. On a imprimé de sa composition : 1° *Centuriæ 6 octonum et septennum vocum harmonias sacras laudibus sanctæ triados consecratas continentis*, Stettin, 1607, in-4°. La seconde partie de cet ouvrage a paru en 1610, et la troisième en 1612 ; 2° *Novum opus musicum duarum partium continens dicta insignora ex evangeliis dierum domin. et festorum totius anni desumpta et quinarum vocum concentu exornata*, etc., Leipsick, 1609, in-4°.

DULING (ANTOINE), né à Magdebourg, vers la fin du 16ᵉ siècle, fut chantre à Cobourg. Il a publié : *Cythara melica, oder XXXII lateinische Motetten für 8 bis 12 Stimmen, auf die Fest-Tage gerichtet* (Trente-deux motets latins, depuis huit voix jusqu'à douze, etc.), Magdebourg, 1620.

DULKEN (JEAN-LOUIS), né à Amsterdam, le 5 août 1761, apprit dans sa ville natale, et ensuite à Paris, sous la direction de son père, l'art de confectionner des clavecins, forte-piano et autres instrumens. En 1781, l'électeur de Bavière le fit venir à Munich, où il épousa la célèbre pianiste Sophie Lebrun, et où il se trouvait encore en 1812. Les pianos qu'il y a fabriqués ont un si haut degré de perfection, pour la qualité du son et le fini du mécanisme, que ses instrumens se sont répandus, non seulement dans toute l'Allemagne, mais même en Suisse et en Italie, et qu'ils y sont fort recherchés.

DULON (FRÉDÉRIC-LOUIS), flûtiste, est né à Havelberg (Prusse), en 1779. Il n'était âgé que de trois mois lorsqu'il devint aveugle. Son père, qui était inspecteur de l'accise, jouait fort bien de la flûte, et était élève de Quanz. Il lui enseigna à jouer de cet instrument, et Angerstein, organiste de la ville, lui donna des leçons d'orgue. Ses progrès sur ces deux instrumens furent rapides. A l'âge de treize ans, il fit un voyage dans les principales villes de l'Europe, accompagné de sa sœur, et partout il excita l'admiration générale par la manière brillante dont il jouait les pièces les plus difficiles. Il composait aussi et dictait ses ouvrages avec facilité. En 1796, il alla à Saint-Pétersbourg, où il obtint le titre de musicien de l'empereur de Russie. Deux ans après, il revint dans son pays et s'y fixa. La cour de Russie lui avait fait une pension, qui lui a été payée régulièrement. C. M. Wieland a publié *La vie et les opinions de Dulon, joueur de flûte aveugle, dictées par lui-même* sous ce titre : *Dulons des blinden Flœtenspielers Leben und Meynungen, von ihm selbst bearbeitet*, Zurich, 1807-1808, deux vol. in-8°. On a de ce musicien les compositions dont les titres suivent : 1° *Trois duos pour flûte et violon*, op. 1, Leipsick, 1800 ; 2° *Douze variations pour flûte et violon*, op. 2, ibid., 1800 ; 3° *Trois duos pour flûte et violon*, op. 3, ibid., 1801 ; 4° *Caprices pour une et deux flûtes*, op. 4, ibid. ; 5° *Trois duos pour deux flûtes*, op. 5, ibid. ; 6° *Trois duos pour flûtes et violon*, op. 6, ibid. ; 7° *Premier concerto pour la flûte*, en *sol*, op. 8, ibid. Cet artiste intéressant est mort à Würzbourg, le 7 juillet 1826.

DUMANOIR (GUILLAUME), fils d'un mé-

nétrier de Paris, succéda en 1659 à Constantin, dans la charge grotesque de *Roi des violons et maître des ménétriers*, de la confrérie de Saint-Julien, charge qui avait été établie à Paris, en 1331, et que Charles VI avait confirmée par une ordonnance datée du 24 avril 1407. Les prétentions du roi des violons, qui voulait asservir tous les musiciens, et même les organistes, à se faire recevoir maîtres de danse, occasionnèrent souvent des procès qui furent toujours jugés en faveur des musiciens. Dumanoir fut le premier qui établit cette prétention dans une brochure de cent vingt pages in-12, écrite d'un style bas et grossier, et intitulée : *Le Mariage de la musique avec la danse*, Paris, 1664. Une ordonnance de police rendue contre Dumanoir, en faveur des joueurs de hautbois, le 29 avril 1689, nous apprend qu'il exerçait encore sa charge à cette époque. Son fils, nommé *Guillaume* comme lui, et qu'on appelait *Dumanoir second*, lui succéda en 1690 ; mais il se démit de son emploi, par acte passé devant notaire, le premier décembre 1695.

DUMAS (LOUIS), fils naturel de Montcalm, seigneur de Saint-Veran et de Candiac, naquit à Nîmes en 1676. Il étudia la jurisprudence, la philosophie, et se lia avec le P. Mallebranche, qui le fortifia dans son goût pour la dernière de ces sciences. Il finit par se livrer à la culture des lettres et des arts : la musique devint particulièrement l'objet de ses études. Il passa les dernières années de sa vie au château de Vaujour, à quelques lieues de Paris, et y mourut le 19 janvier 1744. On a de cet amateur des arts : *L'Art de composer toutes sortes de musique sans être obligé de connaître le ton ni le mode*, Paris, 1711, in-4°.

DUMAS (ANTOINE-JOSEPH), né à Béthune en 1705, fit ses études à Arras, et se rendit à Paris, après les avoir terminées, pour y faire connaître une méthode d'enseignement pour les enfans, qu'il avait inventée, et qu'il appelait la *Méthode du bureau typographique*. Ce bureau était une imitation des procédés de composition de l'imprimerie, et par son moyen, les enfans apprenaient à assembler les lettres dont les mots sont formés, et à décomposer ceux-ci, pour parvenir à lire avec promptitude. Dumas appliqua ses procédés à la musique, et publia sur ce sujet un livre intitulé : *L'Art de la musique enseigné et pratiqué par la méthode du bureau typographique, établi sur une seule clef, sur un seul ton et sur un seul signe de mesure*, Paris, sans date (1753), in-4° obl. d'environ 450 pages, tout gravé. Un abrégé de cet ouvrage a paru sous ce titre : *L'Art de la musique enseigné et pratiqué sans transposer, joint à une introduction à la connaissance des clefs pour la démonstration des voix relatives*, Paris, sans date (1758), in-4°, gravé. La méthode de Dumas, en ce qui concerne l'unité de clef, a beaucoup d'analogie avec les principes qui servent de base à la méthode plus moderne du méloplaste.

DUMAS (. . .), facteur d'instrumens, à Paris, né à Sommières, inventa en 1810 une *Basse guerrière*, instrument du genre de la clarinette qu'il destinait à jouer les parties de basse dans la musique militaire. Cet instrument fut soumis à l'examen d'une commission qui l'éprouva, et il fut décidé qu'il serait employé dans la musique de la garde impériale ; toutefois cette clarinette basse ne fut pas alors introduite dans la musique d'instruments à vent ; ce n'est que depuis peu d'années qu'on a reconnu l'utilité de ce genre d'instrument et que l'usage a commencé à s'en établir. Dumas est mort à Versailles en 1828.

DUMENIL ou DUMENI, acteur de l'Opéra du temps de Lulli, avait une haute-contre de la plus belle qualité ; il chanta long-temps les premiers rôles avec le plus grand succès. Son début eut lieu en 1677, dans l'opéra d'*Isis*; il mourut en 1715, fort âgé. Il avait été cuisinier de M. de Foucault, intendant de Montauban, ce qui fit

qu'un plaisant du parterre s'écria, un jour qu'il jouait le rôle de *Phaéton :*

« Ah! Phaéton ! est-il possible
« Que vous ayez fait du bouillon? »

Ce fut lui qui joua le premier le rôle de *Renaud* dans *Armide*. Mattheson, qui l'avait entendu, dit qu'il chantait comme un cuistre. C'était un homme abject, vivant aux dépens des filles de l'Opéra, se laissant battre par elles, et ne paraissant sur la scène que dans un état d'ivresse habituelle (Voyez *Maupin*).

DUMONCHAU (CHARLES-FRANÇOIS), né à Strasbourg le 11 avril 1775, et non le 15 février 1778, comme on le dit dans le *Dictionnaire historique des musiciens* de Choron et Fayolle. Son père lui enseigna les principes de la musique et lui donna des leçons de violoncelle; Berg lui donna ensuite des leçons d'harmonie et Baumayr lui enseigna à jouer du piano. Cet instrument lui fit négliger l'étude du violoncelle; il y fit de rapides progrès et acquit une habileté peu commune, particulièrement dans l'exécution de la musique fuguée. La guerre vint interrompre ses études. Il fut employé dans l'administration des vivres de l'armée, et les événemens militaires le conduisirent à Paris où il se lia d'amitié avec Kreutzer, à qui il dédia son premier œuvre, qui consistait en sonates de piano. Admis au Conservatoire de musique, il y reprit ses études de piano et de composition; mais quelque temps après il sortit de cette école pour prendre des leçons de Wœfll. En 1805 il donna au théâtre de la Porte-St.-Martin un opéra-comique intitulé *L'Officier Cosaque ;* cet ouvrage eut quelque succès ; les morceaux détachés ont été gravés avec accompagnement de piano chez Leduc. Peu de temps après, Dumonchau retourna à Strasbourg, y vécut comme professeur de piano, et alla s'établir à Lyon en 1809. Il mourut dans cette ville le 21 décembre 1820. Comme compositeur, Dumonchau se distingue par un style élégant et pur; mais il manquait d'invention : de là vient que sa musique est déjà oubliée depuis longtemps. Il a fait graver à Paris : 1° Trente-trois sonates pour piano seul, œuvres 1, 3, 5, 19, 21, 26, 28, 30 et 32; 2° Vingt-quatre sonates pour piano avec violon ou flûte, œuvres 4, 13, 15, 20, 23 et 24 ; 3° Deux trois pour piano, violon et basse, op. 29 et 34; 4° Deux concertos de piano, œuvres 12 et 33 ; 5° Des bagatelles, des airs variés, des mélanges et des pots-pourris. Il a laissé en manuscrit quelques compositions, entre autres une symphonie concertante pour flûte, hautbois et basson, et un concerto pour cor.

DUMONT (HENRI), né près de Liége, en 1610, apprit dans cette ville la musique et à jouer de l'orgue. Étonnés de la rapidité de ses progrès, ses parens l'envoyèrent à Paris pour qu'il y perfectionnât ses talens. En 1639, il obtint l'orgue de St-Paul, et peu de temps après le roi ayant entendu quelques morceaux de sa composition, en fut si content qu'il nomma Dumont l'un des maîtres de sa musique, où il remplaça Spirli et Gobert. Il remplit les fonctions de cette place pendant trente ans, conjointement avec son confrère l'abbé Robert. La reine, qui aimait la musique de Dumont, donna à ce musicien le même emploi dans sa maison, et le fit nommer à l'abbaye de Silly. La musique qui se chantait à la chapelle du roi avait été, jusques vers 1670, composée seulement pour les voix, selon l'ancien système, avec une partie de basse instrumentale, qu'on appelait *basse continue;* Louis XIV, porté vers tout ce qui avait un air de grandeur, désira qu'à l'exemple de Carissimi et de ses imitateurs, les maîtres de sa musique joignissent à leurs motets des accompagnemens d'orchestre : il en parla à Dumont, qui, religieux observateur des décisions du concile de Trente, répondit au roi qu'il ne pouvait se prêter à ce qui lui était demandé. Louis XIV, curieux d'examiner d'où pouvait naitre ce scrupule, consulta l'archevêque de Paris (de Harlay), qui

décida que le concile avait proscrit les abus de la symphonie, mais non la symphonie elle-même : Dumont ne se rendit qu'avec peine à cette décision. Il se pourrait que le concile eût été d'un grand secours au maître de chapelle, pour cacher son inhabileté à se servir d'un orchestre. Quoi qu'il en soit, peu de temps après (en 1674), il demanda et obtint sa retraite de vétérance. Il mourut en 1684, et fut inhumé dans l'église de St.-Paul, dont il avait été organiste pendant 45 ans.

On a de Dumont cinq messes en plain-chant, connues sous le nom de *messes royales*, qu'on chante aux fêtes solennelles dans plusieurs églises de France. Ses autres ouvrages sont : 1° *Mélanges* à 2, 3, 4 et 5 *Parties avec la basse continue, contenant plusieurs chansons, motets, magnificat, préludes et allemandes pour l'orgue et pour les violes. Livre Ier*, Paris, Robert Ballard, 1649, in-4°; 2° *Mélanges à 2, 3, 4 et 5 parties, etc.* IIe *Livre*, Ibid. 1757, in-4°; 3° *Cantica sacra*, 2, 3, 4 *voc. et instrumentis modulata, adjectæ itidem litaniæ* 2, *vocibus ad libitum* 3 *et* 4, *cum basso continuo. Liber primus*. Paris, R. Ballard, 1662, in-4°; 4° *Motets à deux voix avec la basse continue*, Ibid, 1668, in-4°; 5° *Motets à* 2, 3 *et* 4 *parties pour voix et instrumens avec la basse continue*, Paris, Christophe Ballard, 1681, in-4°. Il est vraisemblable que ceux qui ont été publiés chez le même imprimeur, en 1686, sous le titre de *Motets pour la chapelle du Roi mis en musique par M. Dumont etc.*, sont la seconde édition de ceux-ci.

DUNI (ÉGIDE-ROMUALD), compositeur dramatique, naquit à Matera, dans le royaume de Naples, le 9 février 1709, d'un maître de chapelle, dont il était le dixième enfant. Lorsqu'il eut atteint l'âge de neuf ans, on l'envoya au conservatoire *Dei Poveri di Giesù Christo*, à Naples, dirigé alors par Durante. Ses études étant terminées, il se rendit à Rome, où il fut chargé d'écrire l'opéra de *Nerone*, en concurrence avec Pergolèse, qui travaillait alors à son *Olympiade ;* et, ce qu'on aurait peine à comprendre en comparant les deux partitions, l'ouvrage de Pergolèse tomba, et celui de Duni eut le plus grand succès. On doit rendre justice à celui-ci; il ne s'enorgueillit point de son triomphe, et proclama hautement la supériorité de son rival. Chargé d'une mission secrète pour Vienne, par la cour de Rome, il profita de cette occasion pour faire entendre sa musique dans la capitale de l'Autriche. Il revint ensuite dans sa patrie, où il fut nommé maître de chapelle de St.-Nicolas de Bari. Quelques années après il écrivit pour le théâtre St.-Charles, de Naples, l'opéra d'*Artaxercès*, qui eut du succès; après quoi il se rendit à Venise et de là à Paris et à Londres, où il composa la musique de plusieurs ouvrages. Une maladie chronique, dont il ressentait les effets, l'inquiétait beaucoup; les médecins anglais lui conseillèrent de passer en Hollande, pour y consulter Boërhave, qui le guérit en effet; mais comme il revenait dans sa patrie, il fut attaqué par des voleurs, près de Milan, et le trouble que lui causa cet événement détruisit sa santé pour toujours. Après avoir visité Gênes, il fut chargé d'enseigner la musique à la fille de l'infant de Parme. La cour de ce prince étant presque toute française, Duni se hasarda à écrire quelques petits opéras dans cette langue. Son coup d'essai fut la *Ninette à la cour* de Favart; le succès fut si grand, qu'on lui envoya *La Chercheuse d'esprit* et *le Peintre amoureux de son modèle*. En 1757, il revint à Paris où il se fixa, et, après y avoir fait la musique de dix-huit opéras, dans l'espace de treize ans, il y mourut le 11 juin 1775. Presque tous les opéras français de Duni ont eu du succès. Pour juger du mérite de sa musique, il ne faut point y chercher des formes développées, auxquelles on est maintenant accoutumé, mais qui étaient inconnues de son temps; son instrumentation est nulle,

et même, sous ce rapport, il est très inférieur à Pergolèse, et à tous les compositeurs sortis comme lui de la première école de Durante; son expression dramatique manque souvent de force, mais ses mélodies sont naturelles et gracieuses; il a de la gaîté et même quelquefois de la verve comique. Ses opéras italiens sont *Nérone*, *Artaserce*, *Bajazet*, *Ciro*, *Ipermnestre*, *Demofonte*, *Alessandro*, *Adriano*, *Catone*, *Didone*, *Demetrio*, *l'Olimpiade*. Voici la liste de ses opéras français : *Ninette à la Cour* (1755), *le Peintre amoureux de son modèle* (1757), *Le docteur Sangrado*, *La Veuve indécise* (1758); *La Fille mal gardée* (1759), *Nina et Lindor*, *L'Ile des fous*, *Mazet* (1761), *La bonne fille*, le *Retour au village* (1762); *La Plaideuse et le Procès*, *Le Milicien*, *Les Chasseurs et la Laitière*, *Le Rendez-vous* (1763); *L'École de la jeunesse*, *La Fée Urgèle* (1765), *La Clochette* (1766); *les Moissonneurs*, *Les Sabots* (1768), *Thémire* (1770).

DUNKEL (FRANÇOIS), né à Dresde en 1769, commença l'étude de la musique à l'âge de six ans, sous la direction de son père, musicien de la chapelle de l'électeur de Saxe, et apprit ensuite le contrepoint par les leçons de *Weinlig*. En 1788, il entra comme violiniste dans la chapelle de son souverain. Il a composé : 1° *Les anges près de la Croix*, oratorio; 2° Trois cantates; 3° *Recueil de chansons avec acc. de piano*, Dresde, 1790; 4° *Duos pour flûte et violon*, ibid., 1792; 5° L'ouverture et les chœurs d'un drame intitulé : *Kein Faustrecht mehr*, qui fut représenté à Weimar en 1797. Dunkel a laissé aussi en manuscrit des symphonies, des concertos pour le violon et le violoncelle, des quintetti, des quatuors, des trios et des duos.

DUNSTABLE (JEAN) ou DUNSTAPLE, né vers 1400 dans un bourg d'Écosse, dont il prit le nom, est cité par les écrivains sur la musique des quinzième et seizième siècles, avec Dufay et Binchois, comme auteur de plusieurs perfectionnemens importans dans l'harmonie et dans la notation. Tinctor va même jusqu'à lui attribuer l'invention du contrepoint; opinion dont le ridicule est trop évident pour qu'on entreprenne de la réfuter sérieusement, qui cependant a été copiée par Marpurg et les auteurs du supplément de l'Encyclopédie, et que Burney a prise au sérieux. Ce qui a donné lieu à cette erreur, c'est qu'on a confondu le musicien dont il est ici question avec Dunstan, évêque de Cantorbéry, mort en 988, qui aimait la musique, et qui avait fait placer dans l'abbaye de Malmesbury le premier orgue qui eut paru en Angleterre. Dunstable mourut en 1458, et fut enterré dans l'église de Saint-Étienne, à Walbrook. Il est qualifié dans son épitaphe de *Mathématicien*, de *maître d'astronomie* et de *musicien*. Gafori (*Pract.-Mus.* L. 2, c. 7.) Morley (*Introd.*, p. 178), et Ravenscroft (*Briefe disc.*, p. 1 et suiv.) lui attribuent un traité *De Mensurabili Musicâ* qui est perdu. Le même Gafori donne (*loc. cit.*) un *veni Sancte Spiritus* à trois voix composé par Dunstable. Si l'on peut juger de son talent par ce morceau, il était fort inférieur à celui de Dufay.

DUPARC (ÉLISABETH), cantatrice française, chanta pendant long-temps en Italie, où elle était connue sous le nom de *la Francesina*. En 1736, elle se rendit à Londres où elle chanta deux ans après dans l'opéra de *Pharamond* de Handel. En 1745 elle remplit l'emploi de *prima donna* dans les oratorios du même compositeur. Son portrait a été gravé.

DUPHLY (. . .), bon claveciniste et professeur distingué, est né à Dieppe en 1716. Il avait eu pour maître de clavecin Dagincourt, organiste à Rouen. Vers 1750, il vint s'établir à Paris, où son talent le fit rechercher avec empressement. Il y publia quatre livres de pièces de clavecin. Il est mort en 1788.

DUPIERGE (FÉLIX-TIBURCE-AUGUSTE),

né à Courbevoye, près de Paris, le 11 avril 1784, est élève de son père pour le violon et pour la composition. Il est entré comme violiniste à l'orchestre de l'Opéra-Comique. On a gravé à Paris les ouvrages suivans de sa composition : 1° Duos pour deux violons, œuvres 1, 5, 6 et 7; 2° Deux concertos pour le violon, œuvre 2 et 4; 3° Grandes sonates pour le piano avec accomp. de violon, liv. 1, 2 et 3; 4° *Méthode de violon*, Paris, Frère. La musique de violon de cet artiste a eu du succès et est estimée. Vers 1815, M. Dupierge a quitté l'orchestre de l'Opéra-Comique pour se fixer à Rouen.

DUPLESSIS (LE JEUNE), violon de l'Opéra, entra à l'orchestre de ce théâtre, aux appointemens de 450 livres, fut nommé maître de musique de l'école de *magasin de l'Opéra* en 1748, et mis à la retraite au mois de décembre 1749. Il a écrit la musique d'un opéra-ballet joué en 1734, sous ce titre : *Les Fêtes nouvelles*.

Le frère de cet artiste, connu sous le nom de *Duplessis l'aîné*, était entré comme violiniste à l'Opéra en 1704, et se retira après quarante-quatre ans de service en 1748. On a de lui deux livres de sonates de violon, gravés à Paris.

DUPLESSIS (LE CHEVALIER LENOIR), né à Paris en 1754, a donné sur le petit théâtre des élèves de l'Opéra de Paris *l'amour enchaîné par Diane* (en 1779), opéra en un acte, composé en société avec Edelmann, et *Don Carlos*, ou *La Belle invisible* (1780). Cette dernière pièce est un pastiche arrangé avec de la musique de plusieurs auteurs italiens.

DUPONT (HENRI-BONAVENTURE), musicien à Paris, au commencement du dix-huitième siècle, a publié dans cette ville des *Principes de musique par demandes et par réponses*, Paris, 1713, in-4°. La deuxième édition à paru dans la même ville en 1718, in-4°. C'est à tort qu'on a attribué cet ouvrage à Jean-Baptiste Dupont (à qui se rapporte l'article suivant) dans le *Dictionnaire des Musiciens*, (Paris, 1810).

DUPONT (JEAN-BAPTISTE), violiniste à l'orchestre de l'Opéra de Paris, depuis 1750, retiré avec la pension en 1773, a fait graver deux concertos pour le violon, arrangés sur les airs de *Lucile* et du *Déserteur*.

DUPONT (PIERRE), littérateur vivant à Paris vers 1800, est l'auteur d'un écrit publié sous le voile de l'anonyme, et qui est intitulé : *Réflexions sur la décadence du théâtre de l'Opéra, ou Aperçu des moyens capables de le relever*, Paris, 1799, in-12.

DUPORT (JEAN-PIERRE), connu sous le nom de *Duport l'aîné*, habile violoncelliste, est à né à Paris le 27 novembre 1741. Il reçut des leçons de Berthaut, et devint bientôt le meilleur élève de ce virtuose. En 1761, il se fit entendre au concert spirituel pour la première fois, et réunit tous les suffrages. Le prince de Conti se l'attacha, et le garda dans sa musique jusqu'en 1769, époque où Duport fit un voyage en Angleterre. Deux ans après il alla en Espagne, et enfin, en 1773, il se rendit à l'invitation de Frédéric II, roi de Prusse, et alla à Berlin occuper la place de premier violoncelliste de la chapelle de ce prince, qui lui donna pour élève le prince royal son neveu (depuis Frédéric-Guillaume II). Depuis 1787 jusqu'en 1806 il remplit les fonctions de surintendant des concerts de la cour; mais l'état déplorable où la Prusse se trouva réduite après la perte de la bataille de Jéna, obligea le roi à réformer sa musique. Duport continua cependant à demeurer en Prusse jusqu'à sa mort, qui eut lieu à Berlin le 31 décembre 1818. Cet artiste tirait un beau son du violoncelle et jouait sans peine les passages les plus difficiles; mais il n'avait pas le style large et expressif de son frère, objet de l'article suivant. Il a écrit et fait graver : 1° *Trois duos pour deux violoncelles*, œuvre 1er, Paris, Sieber; 2° *Six sonates pour violoncelle et*

basse, Amsterdam et Berlin, 1788. E. L. Gerber lui attribue aussi plusieurs autres œuvres de sonates, et des concertos; mais ces ouvrages appartiennent à son frère.

DUPORT (JEAN-LOUIS), célèbre violoncelliste, frère du précédent, naquit à Paris le 4 octobre 1749. Fils, d'un maître de danse, il était destiné comme Duport l'aîné à suivre la profession de son père; mais, comme lui, il préféra se livrer à l'étude de la musique. L'instrument qu'il choisit d'abord était le violon; mais séduit par les succès de son frère, il quitta cet instrument pour le violoncelle et devint l'élève de Duport l'aîné. Doué des plus heureuses dispositions, il fit de rapides progrès, et surpassa bientôt son maître en habileté. Il n'avait pas encore atteint sa vingtième année, et déjà il avait de la célébrité. Le Concert spirituel, celui des amateurs, connu depuis sous le nom de *société Olympique*, et les réunions musicales du baron de Bagge offraient alors aux artistes les moyens de se faire connaître. Ce fut là que Duport jeta les fondemens de sa réputation, augmentant chaque jour son talent par les conseils et les encouragemens qu'il recevait de ses amis. L'arrivée de Viotti à Paris fut l'événement le plus heureux pour Duport, qui comprit qu'en appliquant au violoncelle la manière large et brillante de ce grand artiste, il obtiendrait des effets inconnus auparavant. Il travailla donc à se former un style nouveau, et le succès couronna ses efforts. Lié d'amitié avec le violoncelliste anglais Crosdill, il le suivit à Londres et y fut accueilli avec enthousiasme; mais il ne resta que six mois dans la capitale du royaume britannique.

Les premiers troubles de la révolution française ayant éclaté en 1789, Duport se rendit en Prusse, près de son frère, et fut placé dans la musique de la cour. Il y jouit de la réputation de premier violoncelliste de son temps, et fut recherché avec empressément non seulement par les artistes, mais par les étrangers qui visitaient Berlin. Après un séjour de dix-sept ans dans cette ville, Duport, ruiné par la guerre de Prusse, revint en France en 1806. Le long intervalle écoulé depuis son départ de Paris y avait affaibli le souvenir de son talent; il fallait refaire sa réputation, et il avait cinquante-huit ans. Le sentiment de sa force le soutint dans cette entreprise difficile. Il se fit entendre en 1807 dans un concert qu'il donna à la salle de la rue Chantereine, conjointement avec mademoiselle Colbran (aujourd'hui madame Rossini), et y excita le plus vif enthousiasme. On admira la pureté du son qu'il tirait du violoncelle, son style jeune encore, suave et large à la fois, et, ce qui était plus étonnant à son âge, la vigueur de son coup d'archet. Toutefois, soit indifférence de la part de l'autorité qui était alors chargée de l'administration des arts, soit par l'effet d'intrigues sourdes, Duport se vit délaissé. Le Conservatoire, l'Opéra, la chapelle du prince, tout se fermait à son approche; il n'y avait de place nulle part, et l'intéressant artiste, ruiné par les événemens politiques et par des faillites particulières, allait être forcé de quitter de nouveau sa patrie pour chercher ailleurs du pain, lorsque le roi d'Espagne (Charle IV), dont le séjour était fixé à Marseille, l'attacha à son service. En 1812, ce prince obtint du gouvernement français l'autorisation de se transporter à Rome, et Duport fut encore obligé de revenir à Paris. Dans l'hiver de 1812 à 1813, il parut trois fois aux concerts de l'Odéon, et, quoique âgé de soixante-cinq ans, il étonna par la jeunesse de son talent. Ce fut alors qu'une justice tardive lui fut enfin rendue. Admis d'abord dans la musique de l'impératrice Marie-Louise, il entra ensuite à la chapelle de l'Empereur comme violoncelliste solo, et enfin au Conservatoire comme professeur.

Dégagé des soucis qui l'avaient accablé pendant plusieurs années, Duport sembla tout à coup rajeunir. Point de concert où il ne brillât; point de soirée musicale dont

il ne fût; à peine pouvait-il suffire à l'empressement des amateurs. Dans les courts intervalles que lui laissaient ses engagemens de société, il composait des duos, des trios et des nocturnes, dans lesquels il mariait les accens de son violoncelle aux sons de la harpe de Bochsa, du cor de Duvernoy, ou du violon de Lafont. Tout le monde connait les jolis nocturnes qu'il a écrits en société avec Bochsa. En 1815 le Conservatoire fut supprimé; Duport, qui n'avait point été compris dans la nouvelle organisation de l'école royale de musique en 1816, resta attaché à la musique du roi. Enfin, à soixante-dix ans, il fut attaqué d'une maladie bilieuse, considérée d'abord comme peu dangereuse, mais qui, s'étant jetée sur le foie, ne tarda point à prendre un caractère plus sérieux, et finit par le conduire au tombeau le 7 septembre 1819. Il laissa en mourant trois enfans : deux filles et un fils; celui-ci, après avoir été quelque temps attaché au théâtre de Lyon comme violoncelliste, a établi à Paris une fabrique de pianos. Il possède la basse de son père, admirable instrument de Stradivari, dont un amateur a offert, dit-on, *vingt-cinq mille francs*. Duport a composé pour son instrument : 1° Six concertos, gravés à Paris chez Janet et Cotelle; 2° Quatre œuvres de sonates, avec accompagnement de basse, Paris, Janet, Sieber; 3° Trois duos pour deux violoncelles, Paris, Sieber; 4° huit airs variés, avec orchestre, ou quatuor, Paris, Pleyel; 5° Deux airs variés pour violon et violoncelle, en société avec Jarnowick, Paris, Sieber; 6° Romance avec accompagnement de piano, Paris, Janet et C.; 7° Neuf noctures pour harpe et violoncelle, en société avec Bochsa, Paris, Pacini, Dufaut et Dubois; 8° Fantaisie pour violoncelle et piano, en société avec Rigel, Paris, Janet; 9° *Essai sur le doigté du violoncelle et la conduite de l'archet, avec une suite d'exercices*, Paris, Pleyel.

DUPREZ (GILBERT), chanteur qui jouit à juste titre en Italie d'une brillante réputation, est né à Paris en 1805. Dès son enfance il commença l'étude de la musique et y fit de rapides progrès. Séduit par sa précieuse organisation musicale, Choron, qui eut occasion d'entendre chanter cet enfant, le fit entrer à l'école de musique qu'il dirigeait, et donna à son éducation artistique les soins les plus assidus. Une connaissance solide et étendue de toutes les parties de la musique fut donnée au jeune Duprez, qui justifia les espérances qu'il avait inspirées. Le premier essai qui fut fait en public de son talent eut lieu dans des représentations de l'*Athalie* de Racine (en 1820), au théâtre Français, où l'on avait introduit des chœurs et des solos. Duprez y chanta une partie de soprano dans un trio composé pour lui et deux autres élèves de Choron par l'auteur de cette notice, et l'accent expressif qu'il mit dans l'exécution de ce morceau fit éclater les applaudissemens dans toutes les parties de la salle. Bientôt après vint la mue de sa voix qui l'obligea de suspendre les études de chant. Pendant cette crise de l'organe vocal, il apprit l'harmonie et le contrepoint, et ses essais en composition prouvèrent qu'il aurait pu obtenir des succès en ce genre s'il eût continué à cultiver ses faculté. Cependant une voix de ténor avait succédé à sa voix enfantine; d'abord faible et sourde de timbre, elle ne laissa que peu d'espoir pour l'avenir; mais le sentiment musical de Duprez était si beau, si actif, si puissant, qu'il triomphait des défauts de son organe. Au mois de décembre 1825 il débuta au théâtre de l'Odéon, dans le rôle d'*Almaviva*, de la traduction française du *Barbier de Séville* de Rossini. Il lui manquait alors de l'assurance en lui-même et de l'expérience dans l'art du chant scénique; toutefois on put comprendre dès lors que malgré la faiblesse de sa voix, Duprez serait un chanteur distingué. Il resta au théâtre de l'Odéon jusqu'en 1828, époque où l'opéra cessa d'être joué à ce théâtre. Il partit alors pour l'Italie et y obtint des engagemens

qui ne le firent pas remarquer d'abord, mais qui furent utiles à son talent et au développement de sa voix, dont le timbre acquit plus de puissance. De retour à Paris en 1830, il joua quelques représentations à l'Opéra-Comique, notamment dans *La Dame Blanche*, où les connaisseurs l'applaudirent et remarquèrent ses progrès; mais n'ayant pu contracter d'engagement à ce théâtre, il retourna en Italie. Depuis ce temps il a chanté dans toutes les grandes villes, et en dernier lieu à Naples, avec des succès toujours plus éclatans. Son organe vocal a pris beaucoup de développement, et a maintenant de la puissance. Il est compté au premier rang des ténors et n'a plus de rival sur les théâtres italiens, depuis que Rubini est fixé à Paris et à Londres.

DUPUIS (THOMAS SAUNDERS), docteur en musique, naquit en Angleterre, de parens français, en 1733. Son père occupait quelque emploi à la cour de Georges II, et ce fut probablement par cette raison que le jeune Dupuis fut placé à la chapelle royale. Il reçut les premières leçons de musique de Gates, et devint ensuite élève de Travers, qui était dans ce temps organiste de la chapelle du roi. A la mort du docteur Boyce, en 1779, Dupuis fut nommé organiste et compositeur de la chapelle. Lors de l'exécution de la grande musique funèbre en l'honneur de Handel, en 1784, il fut l'un des aides directeurs. Comme compositeur, il est connu par plusieurs œuvres de sonates pour le piano, et deux concertos pour le même instrument, qui ont été gravés; on a aussi de lui des pièces d'orgue, deux recueils d'hymnes à l'usage de la chapelle royale, et quelques antiennes. Dupuis est mort le 17 juin 1796, et a été remplacé, comme organiste de la chapelle royale par le docteur Arnold, et comme compositeur du roi par M. Atwood, organiste de Saint-Paul.

DUPUY (HENRI). *V.* PUTTE (VAN DE).

DUPUY (. . .), maître de chapelle du chapitre abbatial de Saint-Saturnin, à Toulouse, naquit dans cette ville. Dans sa jeunesse, il avait fait un voyage en Italie et en avait rapporté le goût de la musique d'église qu'il avait entendue à Milan, à Venise, à Bologne et à Rome. De retour dans sa ville natale, il essaya d'y opérer une réforme dans la maîtrise où il fut admis, et y fit entendre quelques bons ouvrages de l'école italienne. Lui-même essaya de former son style sur ce modèle. Une messe, quelques motets et un oratorio de sa composition ont été entendus avec plaisir à l'église de Saint-Saturnin, et y sont encore exécutés de temps en temps. On connaît aussi une *Ode sur la naissance de J.-C.*, composée par le bénédictin *d'Olive*, et mise en musique par Dupuy. Ce musicien est mort en 1789, âgé d'environ cinquante ans.

DUPUY (JEAN-BAPTISTE-ÉDOUARD-LOUIS-CAMILLE), né en 1775 au village de Corselles, près de Neufchâtel, fut envoyé à l'âge de quatre ans chez un oncle qu'il avait à Genf, pour y faire son éducation. Il y resta jusqu'à sa treizième année, et se rendit ensuite à Paris, où Chabran lui donna des leçons de violon, et Dussek lui enseigna à jouer du piano. Ses progrès furent si rapides qu'à l'âge de seize ans il put remplir les fonctions de maître de concerts du prince Henri de Prusse, à Rheinsberg. Il resta au service de ce prince pendant quatre ans, et le suivit à Berlin, où il étudia l'harmonie sous la direction de Fasch. Il fit ensuite plusieurs voyages, parcourut l'Allemagne et une partie de la Pologne, donnant des concerts dans toutes les grandes villes. Vers la fin de 1793 il arriva à Stockholm et y fut engagé comme chanteur au théâtre de l'Opéra et comme second maître des concerts de la cour. En 1799 il s'éloigna de la capitale de la Suède pour aller à Copenhague, où on lui avait offert un engagement comme maître des concerts et comme chanteur de l'Opéra. A l'époque de l'expédition des Anglais, sous le commandement de Nelson, contre Copenhague, Dupuy entra en 1801 dans

le corps de volontaires organisé pour la défense de la ville ; il y était encore en 1807 lorsque cette ville fut bombardée, et s'y distingua si bien par son courage, qu'il fut élevé au grade de lieutenant ; néanmoins ses travaux militaires ne l'empêchèrent pas de cultiver la musique avec succès. En 1809 il s'éloigna de Copenhague et se rendit à Paris, où il vécut jusqu'à l'automne de 1810. A cette époque il retourna en Suède et vécut d'abord à Schœnen, puis à Stockholm. En 1812 il fut nommé chanteur, professeur et maître de chapelle de la cour. Une apoplexie foudroyante l'enleva à sa famille et à ses amis le 3 avril 1822, et ne lui permit pas de voir la première représentation de son opéra suédois *Bjorn Jarnsida*.

Comme compositeur, Dupuy s'est fait applaudir dans les opéras intitulés : *Une Folie*, *Félicie* et *Bjorn Jarnsida*. Son style est vif et animé dans les deux premiers, sentimental dans le dernier. Ses musiques funèbres pour le service du roi Charles XIII et de la reine sont aussi estimées. Parmi ses compositions instrumentales on distingue : 1° Des duos pour deux violons concertans, gravés à Copenhague, chez Lose, 2° Un concerto pour flûte (en *ré* mineur), Leipsick, Breitkopf et Haertel ; 3° Une polonaise pour violon principal, un second violon, guitare et basse, Prague, Kronberger ; 4° Des quadrilles de contredanses, valses et écossaises pour piano, Stockholm, Grœf ; 5° Des marches en harmonie militaire, Copenhague. On a aussi de lui pour le chant une romance à trois voix intitulée *L'Amour*, Copenhague, Lose, et six quatuors pour deux ténors et deux basses, *Ibid.*

DURAN (DOMINIQUE-MARC), né à Alconetor dans l'Estramadure, vers le milieu du 16e siècle, est auteur de deux traités sur le plain-chant, intitulés : 1° *Lux bella del canto llano*, Toledo, 1590, in-4° ; 2° *Comento sobre la Lux bella*, ibid., in-4°. Blankenberg (Nouvelle édition de la théorie des beaux-arts de Sulzer) assure qu'il y a une deuxième édition de ces livres, sous la date de Salamanque, 1598.

DURAND ou DURANOWSKY (AUGUSTE-FRÉDÉRIC), virtuose sur le violon qui n'a point joui de la réputation qu'il méritait par son talent, est né vers 1770 à Varsovie, où son père était musicien au service du dernier roi de Pologne. Il apprit de lui les principes de la musique, et reçut les premières leçons de violon. Conduit à Paris en 1787, par un seigneur polonais qui s'intéressait à son sort, il fut dirigé dans l'étude de son instrument par Viotti, qui trouvait en lui le génie de l'art, et une admirable facilité à jouer les choses les plus difficiles. Durand vécut quelque temps à Paris, puis voyagea en Allemagne et en Italie pendant les années 1794 et 1795. Partout il fit admirer sa prodigieuse habileté ; mais tout à coup, il sembla renoncer à l'usage de son talent, entra dans l'armée française, et devint aide-de-camp d'un général. Une fâcheuse affaire dans laquelle il fut compromis le fit mettre en prison à Milan ; la protection du général Menou le sauva des suites de cette affaire, et le rendit à la liberté, mais il fut obligé de donner sa démission d'officier, et de se rendre en Allemagne où sa vie fut agitée. Dans l'intervalle de 1810 à 1814 il séjourna plus ou moins long-temps à Leipsick, Prague, Dresde, Cassel, Varsovie, Francfort-sur-le-Mein, Mayence, et quelques autres villes. Vers la fin de 1811 il joua deux fois avec le plus grand succès à la cour de Cassel, et l'année suivante il se fit entendre chez le grand-duc de Darmstadt et à Aschaffenbourg. Enfin, le besoin du repos lui fit accepter en 1814 les places de premier violon du concert et du théâtre qui lui étaient offertes à Strasbourg, et depuis ce temps jusqu'à l'époque actuelle, il ne s'est éloigné de cette ville que pour faire de petits voyages en France et en Allemagne. Il y était encore à la fin de 1834.

Si Durand eût pu se défendre de l'agitation de sa vie et se fût livré sans réserve au développement de ses facultés, il eût été

le plus étonnant des violinistes. Sa manière était originale et toute de création. Son adresse dans l'exécution des difficultés était prodigieuse, et il avait inventé une multitude de traits inexécutables pour tout autre que lui. Il tirait un grand son de l'instrument, avait une puissance irrésistible d'archet, et mettait dans son jeu une inépuisable variété d'effets. Paganini, qui avait entendu Durand dans sa jeunesse, m'a dit que cet artiste lui avait révélé le secret de tout ce qu'on pouvait faire sur le violon, et que c'est aux lumières qui lui ont été fournies par cet artiste qu'il doit son talent.

Comme compositeur pour son instrument, Durand ne s'est pas élevé au-dessus du médiocre; autant il y avait de génie dans son jeu, autant cette qualité est négative dans sa musique. Il a publié : 1° Concerto pour violon et orchestre, œuvre 8, en *la*, Leipsick, Peters; 2° Pot-pourri, *idem*, œuvre 10, en *ré*, ibid.; 3° *Idem*, op. 11, Offenbach, André; 4° Deux airs variés pour violon et orchestre, Bonn, Simrock; 5° Fantaisie suivie de deux airs variés pour violon et quatuor, Leipsick, Hofmeister; 6° Duos pour deux violons, œuvres 1, 2, 3, 4 et 6, Leipsick, Breitkopf et Haertel, et Paris, Sieber; 7° Des airs variés pour violon seul, Vienne, Cappi, et Leipsick, Br. et H.; 8° Six caprices ou études, op. 15, Mayence, Schott; 9° Six chansons allemandes pour voix seule, Offenbach, André.

DURANTE (Angelo), né à Bologne vers le milieu du 16e siècle, a publié : 1° *Messe a cinque voci,* Venise, 1578; 2° *Madrigali a cinque*, Venise, 1585.

DURANTE (Octave), compositeur et maître de chapelle à Viterbe, au commencement du 17e siècle, naquit à Rome. Il a fait imprimer un ouvrage de sa composition sous ce titre : *Arie devote, le quali contengono in se la maniera di cantar con grazia l'imitazione delle parole, e il modo di Scriver passagi ed altri affetti*, Rome, 1608.

DURANTE (Silvestre), maître de chapelle à Sainte-Marie *in Transtevere,* vers le milieu du 17e siècle, a fait imprimer de sa composition : 1° *Messe a 5 e 9 ad libitum*, Rome, 1651; 2° *Motetti a tre,* ibid., 1664.

DURANTE (François), chef d'une école fameuse qui a produit les plus célèbres compositeurs italiens du 18e siècle, naquit à Naples en 1693. Admis au Conservatoire de S.-Onofrio dès l'âge de sept ans, il y reçut des leçons d'Alexandre Scarlatti. Plus tard, il alla à Rome, et y apprit, pendant cinq ans l'art du chant, sous la direction de Petroni, et le contrepoint rigoureux sous celle de Bernard Pasquini. De retour à Naples, il commença à écrire pour l'église, et se fit bientôt remarquer par son style large et nerveux. En 1715 il entra au Conservatoire de S.-Onofrio, en qualité de maître d'accompagnement, et trois ans après il fut nommé maître de chapelle de celui qu'on appelait *Dei Poveri di Giesù Christo.* Il était encore à la tête de cette école, lorsque le cardinal Spinelli, archevêque de Naples, la détruisit en 1740, pour en faire un séminaire. Par suite de cet événement, Durante se trouva sans emploi pendant cinq ans, et obligé d'écrire pour vivre une grande quantité de messes et de motets pour les couvens de Naples. En 1745, Leo mourut, et Durante lui succéda comme maître de chapelle au Conservatoire de S.-Onofrio. Il en remplit les fonctions pendant dix années, et mourut en 1755, à l'âge de soixante-deux ans.

Ce maître est considéré comme le plus habile professeur qu'ait eu l'école Napolitaine; toutefois, on serait dans l'erreur si l'on croyait que son habileté consistait dans une doctrine lumineuse, où tous les faits étaient ramenés à des principes généraux tirés de la nature des choses. Il n'y a jamais eu rien de pareil dans les écoles d'Italie. La méthode d'enseignement n'y avait d'autre base qu'une tradition d'école émanée d'un sentiment très délicat. Sous

ce rapport, Durante paraît avoir eu plus qu'aucun autre le talent de communiquer cette tradition, et le sentiment le plus perfectionné de la tonalité. Le grand nombre d'élèves excellens qu'il a formés en est une preuve irrécusable. On distingue deux époques dans son professorat. La première, qui s'étend jusqu'à la destruction du Conservatoire *Dei Poveri di Giesù Christo*, a produit Pergolèse, Duni, Traetta, Vinci, Terradeglias et Jomelli; la seconde, qui commence à la mort de Leo et qui finit à la sienne, a fait éclore des talens de premier ordre, tels que ceux de Piccinni, Sacchini, Guglielmi et Paisiello.

Durante est compté aussi parmi les compositeurs les plus célèbres de l'Italie. Il s'est livré surtout à la culture de la musique d'église, et n'a rien produit pour le théâtre. Il a peu d'invention dans les idées; ses *motifs* sont même souvent communs et surannés; mais nul n'a connu mieux que lui l'art de les développer et de les enrichir d'une harmonie vigoureuse et piquante. Son style est religieux, solennel, et généralement brillant, quoique dépouillé de ces effets d'orchestre qui font le charme de la musique de nos jours, mais qui étaient inconnus de son temps. Il a aussi le grand mérite de donner à toutes les parties vocales des formes chantantes et faciles; sous ce rapport, ses compositions ont servi de modèle tant qu'il y a eu des écoles en Italie. La bibliothèque du Conservatoire de musique de Paris possède une collection complète des œuvres de Durante, qui a été apportée en France par M. Selvaggi, Napolitain et musicien distingué. En voici le catalogue. Messes : 1° *Missa alla Palestrina,* en ré mineur; ouvrage médiocre et fort inférieur au modèle que Durante voulait imiter; 2° *Missa a 9 voci*, en *la* majeur; 3° Messe des morts à quatre voix, en *sol* mineur; 4° Messe des morts à huit voix, en *ut* mineur; 5° *Missa a 4, Kyrie, gloria*, en *si* b.; 6° *Idem*, en *la* majeur; 7° *Idem*, à cinq voix, en *ut* mineur; 8° *Idem*, à cinq voix, en *ut* majeur; 9° *Idem*, à cinq voix, en *sol* majeur; 10° *Idem*, à quatre voix, en *ré* majeur; 11° Autre, à quatre voix, en *ré* majeur; 12° *Credo* à quatre voix, en *sol* majeur; 13° *Credo* à cinq voix, en *sol* majeur; —Psaumes : 14° *Dixit a* 8 *voci con stromenti*, en *ré* majeur; 15° *Idem*, à huit voix, en *ré* majeur; 16° *Idem*, à cinq voix, en *ré* majeur (brillant); 17° *Idem*, style *breve*; 18° *Idem*, à quatre voix, *ré* majeur; 19° *Confitebor a voce sola*, en *ré* majeur; 20° *Idem*, style bref; 21° *Laudate pueri, a voce sola*, en *la* mineur; 22° *Idem*, à quatre voix, en *sol* majeur; 23° *Idem*, à huit voix, en *sol* majeur; 24° *Beatus vir* à quatre voix, en *fa* majeur; 25° *Idem*, style bref; 26° *Lætatus sum*, à quatre voix, en *la* majeur; 27° *Misericordias Domini, a* 8 *senza stromenti;* 28° *Magnificat* à quatre voix en *si* b.; 29° *Idem, a* 8 *voci*, en *la* mineur.—Antiennes : 30° *Alma, a voce sola;* 31° *Idem, a voce sola di basso;* 32° *Salve Regina, a voce sola;* 33° *Idem, a* 2 *voci;* 34° *Veni sponsa, a* 5 *voci;* 35° *Idem, a* 4 *voci.*—Hymnes : 36° *Iste confessor, a* 4 *voci;* 37° *Pange lingua, a* 3 *voci;* 38° *Vexilla regis*, *à quatre voix.*— Motets : 39° *O gloriosa Domina, a* 5 *voci;* 40° *O Divi amoris victima;* 41° *Si quæris miracula, a voce sola;* 42° *Surge, a* 5 *voci*, *ré* majeur; 43° *Jam si redit, a* 8 *voci;* 44° *Cito Pastores, a voce sola*, en *la* majeur; 45° *Ad præsepe, a* 4 *voci*, en *sol* majeur; 46° *Toccate, sonate, a* 4 *voci*, en *sol* majeur; 47° *Ave Virgo, a voce sola*, en *ré* majeur; 48° *Surge aurora*, à trois voix, en *sol* majeur; 49° *Inter Choros*, à cinq voix, en *sol* majeur; 50° *Cessent corda* (chœur); 51° *Videtur*, à quatre voix, en *ré* majeur; 52° *Te Deum, a* 5 *voci*, *ut* majeur; 53° *Litanies de la Vierge*, à quatre voix, en *mi* mineur; 54° *Idem;* à quatre voix, en *sol* mineur; 55° *Idem*, à quatre voix, en *fa* mineur; 56° *Idem*, à deux voix, *mi* mineur; 57° *Incipit oratio*, à quatre voix. — Musique de chambre : 58° Cantate : *Dopo sentirò, a voce*

di contr'alto; 59° *XII madrigali col basso continuo estratti dalle cantate del Scarlatti;* 60° *XI solfeggi a 2 voci, col. b. c.;* 61° *Partimenti per cembalo.*

DURELL (JEAN), né à Jersey en 1625, mourut le 8 juin 1683. Le vingt-septième chapitre de son *Historia rituum* (p. 314 à 323) contient une défense de l'orgue contre les Presbytériens.

DURET (ANNE-CÉCILE DORLISE), fille de madame Saint-Aubin, actrice de l'Opéra-Comique, est née à Paris en 1785. Admise au Conservatoire comme élève de Garat, le 15 germinal an XI, elle en sortit l'année suivante, et débuta à l'Opéra-Comique au mois de juin 1805, dans *Le Concert interrompu.* Sa voix était belle, mais son éducation musicale n'était pas terminée et elle manquait absolument d'habitude de la scène. Peu de mois après, elle rentra au Conservatoire, y reprit ses études de chant, développa son talent par les leçons de Garat, et fut en état de reparaître avec éclat à l'Opéra-Comique le 2 avril 1808, dans le rôle de son premier début. Une voix de la plus belle qualité, une excellente vocalisation et une manière large de phraser lui assurèrent dès lors la réputation d'habile cantatrice et la plaça au premier rang à l'Opéra-Comique, bien qu'elle n'ait jamais été qu'actrice médiocre. Nicolo Isouard écrivit pour elle des rôles importans qui firent briller son talent et qui furent long-temps difficiles à chanter pour les actrices qui lui succédèrent. Tels furent ceux qu'elle joua dans *Jeannot et Colin,* et surtout dans le *Billet de Loterie.* Jeune encore, Madame Duret fut obligée de quitter le théâtre, parce que sa respiration était devenue laborieuse, d'où résultait pour elle l'obligation de couper les phrases de son chant : elle se retira au renouvellement de l'année théâtrale, en 1820. Elle est aujourd'hui pensionnaire du gouvernement comme les autres anciens acteurs sociétaires de l'Opéra-Comique.

DUREY DE NOINVILLE (JACQUES-BERNARD), né à Dijon le 3 décembre 1683, fut conseiller au parlement de Metz en 1726, et président an grand conseil en 1731. Il est mort le 20 juillet 1768. On a de lui : *Histoire du théâtre de l'Académie royale de musique en France, depuis son établissement jusqu'à présent,* Paris, 1758, in-8°. La seconde édition, augmentée, a été publiée à Paris en 1757, deux parties in-8°. Dans quelques exemplaires, on trouve à la fin du volume un *Catalogue de quelques ouvrages qui traitent de l'Opéra, etc., et qui ont rapport à l'histoire du théâtre de l'Opéra.* Le président de Noinville tenait une partie des renseignemens qu'il donne de Travenol, violiniste de l'Opéra. Son livre est au reste fort mal fait, et rempli d'inexactitude.

DURIEU (. . .), professeur de musique à Paris, vers la fin du 18e siècle, a publié : 1° *Nouvelle méthode de musique vocale,* Paris, 1793, in-fol; 2° *Méthode de violon,* ibid., 1796.

DUSSEK ou DUSCHECK (FRANÇOIS), né à Chotiborck en Bohême, le 8 décembre 1736, trouva dans le comte de Spork un protecteur qui lui fit faire d'abord ses études chez les jésuites de Konigratz, et qui l'envoya à Vienne, pour y apprendre à jouer du piano et les règles de la composition, sous la direction de Wagenseil. De retour à Prague, il s'y fit remarquer comme virtuose sur le piano, comme professeur, et forma plusieurs élèves distingués, parmi lesquels on remarque Vincent Mascheck et Jean Wittassech. Duscheck est mort dans cette ville le 12 février 1799. On a de lui : 1° *Vingt-cinq chansons de Spielmann pour les enfans,* Prague, 1792, in-4°; 2° *Sonate à quatre mains, n° 1,* Vienne, 1792; 3° *Deux sonates à quatre mains,* Leipsick, 1797; 4° *Sonate pour le piano,* ibid.; 5° *Le combat naval et la défaite complète de la grande flotte hollandaise par l'amiral Duncan, le 2 octobre 1797, sonate caractéristique pour le piano,* Vienne, 1799; 6° *Andante avec variations pour le piano,*

Leipsick, Kühnel. Duscheck a laissé en manuscrit beaucoup de concertos, de symphonies, de quatuors et de trios.

DUSCHECK (JOSÉPHINE), femme du précédent, naquit à Prague vers 1756. Élève de son mari pour le piano et pour le chant, elle brillait à Prague, en 1790, comme cantatrice et comme virtuose sur le piano. Elle joignait à son talent sur cet instrument une grande habileté sur la harpe. En 1794, elle se fit entendre avec succès dans les concerts de Vienne. Après la mort de son mari, elle partit pour Londres, où elle s'est fixée vers 1800. Elle y est morte il y a peu d'années.

DUSSEK (JEAN-JOSEPH), excellent organiste et directeur du chœur de l'église collégiale de Czaslau, naquit en 1739, à Wlazowicz, en Bohême, où son père était charron. Lorsqu'il eut atteint l'âge de dix ans, sa mère le mit à l'école de son beau-frère Jean Wlachs, instituteur et bon maître de musique à Wlazowicz. Après quelques années d'études, Dussek fut en état d'enseigner lui-même dans l'école de son oncle. A l'âge de seize ans il se rendit à Langenau comme instituteur primaire agrégé; il demeura en ce lieu pendant trois ans, et employa une partie de ce temps à l'étude de l'harmonie. Appelé ensuite à Chumecz pour y enseigner la musique dans l'école publique, il alla prendre possession de l'emploi qui lui était offert, et ne tarda point à se faire remarquer par son talent sur l'orgue. Sa réputation fut bientôt si bien établi que le magistrat de Czaslau lui offrit la place d'organiste et de premier instituteur de la ville avec un traitement considérable. Il accepta cette position et entra en fonctions en 1759, n'étant âgé que de vingt ans. L'année suivante il épousa Véronique Stebeta, fille d'un juge de la ville, et de cette union naquirent trois enfans dont il sera parlé dans les articles suivans, et qui furent tous des artistes distingués. L'étude des œuvres des grands organistes et compositeurs occupa la plus grande partie de la vie de J.-J. Dussek; et les plus habiles furent ceux qu'il se proposa pour modèles. Depuis long-temps ses enfans étaient séparés de lui, lorsqu'en 1802 il eut le bonheur d'embrasser son fils, pianiste célèbre dont le nom était devenu européen, et sa fille, Madame Cianchettini. Le plaisir d'entendre des artistes semblables fut pour sa vieillesse une source de pures jouissances. J.-J. Dussek cessa de vivre en 1811; trois années auparavant, il remplissait encore ses doubles fonctions d'organiste et d'instituteur primaire. Parmi les meilleurs ouvrages de J.-J. Dussek, qui sont tous restés en manuscrit, on distingue : 1° Une messe pastorale à quatre voix et orchestre; 2° Deux litanies; 3° 1 *Salve regina;* 4° Des sonates pour le piano; 5° Des fugues et des toccates pour l'orgue.

DUSSEK (JEAN-LOUIS ou LADISLAS), fils du précédent, artiste illustre comme virtuose sur le piano et comme compositeur, est né à Czaslau, en Bohême, le 9 février 1761. A l'âge de cinq ans il jouait déjà du piano, et suivant le témoignage de son père, il accompagnait sur l'orgue dans sa neuvième année. Il fut ensuite envoyé comme sopraniste au couvent d'Iglau, où il continua d'étudier la musique sous la direction du P. Ladislas Spenar, maître du chœur de l'église des Minorites. Dussek étudia les langues anciennes au collége des Jésuites, et alla achever ses études à Kuttenberg, où il avait été appelé comme organiste. Après avoir passé deux années et demie en ce lieu, il alla suivre un cours de philosophie à Prague, et ses progrès furent tels, qu'il put soutenir avec honneur sa thèse de bachelier en cette science. Ce fut alors que le comte de Maenner, capitaine impérial d'artillerie, et protecteur de Dussek, l'emmena avec lui en Belgique, et le fit entrer comme organiste à l'église Saint-Rombaut de Malines. Après avoir passé quelque temps dans cette situation, Dussek alla à Berg-op-Zoom, où il remplit aussi les fonctions d'organiste, et se rendit ensuite à Amsterdam. Arrivé dans

cette ville, il y fit admirer son habileté sur le piano. Sa renommée le fit bientôt appeler à La Haye par le Stathouder, et il passa près d'un an dans cette résidence, pour y donner des leçons de piano aux enfans du prince. Ce fut là qu'il publia ses trois premiers ouvrages, qui consistaient en *Trois concerts pour le piano, deux violons, alto et basse*, œuvre 1er; six sonates pour piano et violon, œuvre 2; et six autres sonates du même genre, œuv. 3. Ces productions sont comptées parmi ses meilleures. En 1783 Dussek avait atteint sa vingt-deuxième année, et déjà son talent excitait la plus vive admiration; cependant il était encore en doute sur lui-même, et ce doute lui fit prendre la résolution de se rendre à Hambourg pour consulter Charles-Philippe-Emmanuel Bach. Il en reçut d'utiles conseils et des éloges. L'année suivante, le jeune virtuose était à Berlin où des applaudissemens lui étaient prodigués pour son habileté sur le piano et sur l'harmonica à clavier, instrument nouvellement inventé par Hessel. De Berlin, Dussek alla à Pétersbourg où il avait le dessein de résider quelque temps, mais le prince Charles de Radziwill lui proposa un engagement si avantageux, qu'il crut devoir l'accepter, et il demeura deux ans avec ce seigneur dans le fond de la Lithuanie. Vers la fin de 1786, il vint à Paris, y joua devant la reine (Marie-Antoinette), et reçut de la part de cette princesse des offres avantageuses qui ne purent le décider à se fixer en France, parce qu'il avait le désir de visiter son frère en Italie. Arrivé à Milan, il y donna des concerts où il se fit entendre sur le piano et sur l'harmonica, et son talent produisit une vive sensation, bien que les Italiens fussent peu sensibles aux beautés de la musique instrumentale, surtout à cette époque. De retour à Paris, en 1788, il y resta peu de temps; les premiers troubles de la révolution française le décidèrent à passer en Angleterre; il s'y maria en 1792, et se fixa à Londres, où il établit un commerce de musique. Dussek, enthousiaste de son art et aimant le plaisir, était peu propre à diriger des spéculations commerciales : de là vint que son établissement ne prospéra point. Poursuivi par ses créanciers, ce grand artiste fut obligé de quitter l'Angleterre et de se réfugier à Hambourg, en 1800. Là, une princesse du Nord se passionna pour lui, *l'enleva* et vécut avec lui dans une retraite située vers la frontière de Danemark. Cette liaison dura près de deux ans. En 1802, Dussek fit un voyage en Bohême pour y revoir son père, dont il était séparé depuis vingt-cinq ans. A son retour, il passa par Magdebourg, fut présenté à l'infortuné prince Louis-Ferdinand de Prusse, et s'attacha à sa personne. Ce prince ayant perdu la vie au combat de Saalfeld, en 1806, Dussek passa d'abord au service du prince d'Ysenbourg, puis, en 1808, il se rendit à Paris et prit un engagement avec le prince de Talleyrand, dont il devint le maître de concerts. Fatigué de la vie agitée qu'il avait eue jusqu'alors, il ne songea plus qu'à jouir en paix du repos qui lui était offert.

Doué du caractère le plus aimable, de bonté et d'obligeance pour les artistes, d'un esprit naturel orné d'une instruction variée, de beaucoup de gaîté, et de manières nobles qu'il avait puisées dans la haute société où il avait vécu, Dussek avait pour amis tous ceux qui le connaissaient. On ne lui reprochait qu'un défaut, qui nuisait plus à lui-même qu'aux autres : c'était une insouciance incurable qui lui faisait négliger le soin de ses affaires, et qui le mit souvent dans de grands embarras. Dans les dernières années de sa vie, son embonpoint était devenu excessif, ce qui ne lui avait rien ôté de son agilité sur le piano : mais la difficulté de se mouvoir, qui en était la suite, lui avait fait contracter l'habitude de passer au lit la plus grande partie du jour. Pour sortir de l'espèce d'apathie qui résultait de ce genre de vie, il était obligé de faire un usage immodéré de vin et de liqueurs fermentées, comme de stimulans,

qui finirent par altérer sa constitution et par lui donner la mort, au mois de mars 1812. Il s'était fait transporter à Saint-Germain en Laye ; ce fut là qu'il rendit le dernier soupir.

Également célèbre comme exécutant et comme compositeur pour son instrument, Dussek a mérité sa double réputation par de rares talens. On se souvient encore de l'effet prodigieux qu'il fit en 1808, aux concerts qui furent donnés à l'Odéon par Rode, Baillot et Lamare. Jusque-là, le piano n'avait paru qu'avec désavantage dans les concerts ; mais, sous les mains de Dussek, il éclipsa tout ce qui l'entourait. Le style large et sage de cet artiste, sa manière de chanter sur un instrument privé de sons soutenus, enfin la netteté et la délicatesse de son jeu lui procurèrent un triomphe dont il n'avait point eu d'exemple auparavant. Ses compositions se distinguent par des formes qui lui sont propres, par des motifs brillans, par des mélodies heureuses, et par une harmonie riche, bien que parfois incorrecte.

Dussek a publié soixante-seize œuvres pour le piano, qui consistent en douze concertos, une symphonie concertante pour deux pianos, une quintetto pour piano, violon, alto, violoncelle et contre-basse, un quatuor pour les mêmes instrumens sans contrebasse, dix œuvres de trios ou sonates accompagnées ; quatre-vingts sonates avec accompagnement de violon, neuf sonates à quatre mains, trois fugues *idem*, cinquante-trois sonates pour piano seul, et un grand nombre de rondeaux, fantaisies, airs variés et valses pour piano seul. Une collection complète de ses œuvres a été publiée à Leipsick, chez Breitkopf et Haertel. Parmi ses ouvrages, ceux que Dussek estimait le plus sont les œuvres 9, 10, 14, 35, la sonate intitulée *Les Adieux à Clementi*, et celle qui a pour titre *Le Retour à Paris*. Il avait publié à Londres une méthode pour le piano, en anglais, qu'il a traduite en allemand, pour la faire paraître à Leipsick, et dont une traduction française a été publiée à Paris chez Érard. Il a donné aussi à Londres, deux opéras anglais, qui ont eu peu de succès ; enfin on connaît de lui en Allemagne une messe solennelle qu'il a composée à l'âge de treize ans, plusieurs oratorios allemands, entre autres celui de la *Résurrection*, sur la poésie de Klopstock. Il y a aussi beaucoup d'autre musique d'église de sa composition qui est conservée à l'église de Sainte-Barbe, à Kuttenberg, ainsi que dans l'église collégiale de Czaslau.

Un beau portrait de Dussek a été peint à Londres par Cosway, et gravé en 1800 par P. Condé.

DUSSEK (FRANÇOIS-BENOIT), second fils de Jean-Joseph, naquit à Czaslau le 13 mars 1766. Après avoir fait ses premières études de musique sous la direction de son père, il fut envoyé à Prague en qualité d'organiste du couvent d'Emaus, où il apprit l'harmonie et le contrepoint par les leçons d'un bon organiste et compositeur nommé le P. Augustin Ssenkyrz. Ce fut aussi dans ce couvent qu'il apprit à jouer du violoncelle et du violon, instrumens sur lesquels il parvint à une grande habileté. Lorsque ses études furent entièrement terminées, il entra comme maître de chapelle au service de la comtesse de Litzow, ancienne élève de son père et protectrice de sa famille. Cette dame ayant résolu de faire un voyage en Italie, prit avec elle son maître de chapelle qui s'arrêta d'abord à Mortara, dans le Piémont, en qualité d'organiste et de maître de musique, et qui fut ensuite accompagnateur au théâtre S. Benedetto, à Venise, puis au théâtre de *la Scala*, à Milan. Pendant qu'il était employé à ces théâtres, il écrivit les opéras intitulés : 1° *La Caffetiera di Spirito*; 2° *Il fortunato successo*; 3° *La Feudataria*; 4° *L'Impostore*; 5° *Voglia di dote e non di moglie*; 6° *Matrimonio e divorzio in un sol giorno*; 7° *L'Incantesimo*; 8° *La Ferita mortale*. Tous ces ouvrages furent accueillis favora-

blement; cependant il ont le défaut de manquer d'originalité dans les mélodies, quoiqu'ils soient assez riches d'harmonie. Vers 1790, Dussek s'établit à Laybach, comme organiste de la cathédrale et professeur de violon. Il y vivait encore en 1800; on ignore ce qu'il est devenu depuis ce temps. On connaît de cet artiste de jolis *canzoni* pour le chant, avec accompagnement de piano, un trio ou nocturne pour trois flûtes, n° 1, Leipsick, Peters, et une sonate pour piano et violon, *Ibid.* Il a laissé en manuscrit des concertos pour piano et pour violon, des sonates, solos, trios, etc.

DUSSEK (VÉRONIQUE-ROSALIE). *Voy.* CIANCHETTINI (Mme).

DUSSEK (Mme), femme de Louis Dussek, aujourd'hui Madame Moralt, née fille de Dominique Corri, vit le jour à Édimbourg en 1775. Ses grandes dispositions pour la musique se manifestèrent dès sa plus tendre enfance. Elle joua même du piano en public à l'âge de quatre ans. En 1788 sa famille quitta l'Écosse et alla s'établir à Londres. Miss Corri, âgée alors de quatorze ans, chanta avec succès aux concerts du roi et aux soirées publiques. Son premier maître de chant avait été son père, mais elle profita beaucoup ensuite des conseils de Marchesi, de Viganoni et de Cimador. En 1792, elle épousa J.-L. Dussek, et, par ses leçons, devint bientôt aussi célèbre comme pianiste et comme virtuose sur la harpe que comme cantatrice, en jouant à tous les oratorios et aux concerts de Salomon avec son mari. Elle chanta à Cambridge, à Oxford, à Liverpool, à Manchester, Dublin et Édimbourg avec un égal succès. Elle fut ensuite engagée à l'Opéra pendant une saison; mais dégoûtée des tracasseries et des intrigues de théâtre, elle quitta la scène, et se livra à l'enseignement. Devenue veuve en 1812, Madame Dussek épousa en secondes noces M. Moralt. Depuis lors elle a toujours résidé à Paddington, où elle a établi une académie de musique. Elle a publié les ouvrages suivans de sa composition : 1° *Trois sonates pour le piano, op.* 1, Londres; 2° *Trois idem pour la harpe,* op. 2, *Ibid.;* 3° *Trois idem,* op. 3, *Ibid.;* 4° Trois *idem* pour le piano, n° 1, 2, 3, ibid.; 5° *Walse de la duchesse d'York pour le piano;* 6° *Walse allemande pour la harpe;* 7° Rondo pour le même instrument; 8° *Rondo du Déserteur pour le piano.*

DUSSEK (OLIVIA), fille des précédens, est né à Londres en 1799. Héritière des talens de ses parens, elle excelle sur le piano et sur la harpe. Sa mère, qui fut son institutrice, la mit en état de se faire entendre sur le piano à l'âge de huit ans à la salle d'Argyle. Elle demeure avec sa mère à Paddington et exerce la même profession. Elle a composé quelques jolies ballades et un duo pour harpe et piano qui a été gravé à Londres.

DUTARTRE (JEAN-BAPTISTE), professeur de musique et de chant, mort à Paris en 1749, a donné à la Comédie-Italienne *L'Amour Mutuel,* comédie à ariettes, en 1729, et le *Divertissement de la paix.* On trouve dans un recueil d'airs sérieux et à boire, publié par Ballard, en 1710, in-4° obl., un air pour voix de dessus, avec accompagnement de flûte et de basse continue.

DUTILLIEU (PIERRE), né à Lyon vers 1765, voyagea d'abord en Italie où il écrivit la musique de plusieurs ballets, et fut ensuite attaché comme compositeur à la cour impériale de Vienne, vers 1791. Ses compositions les plus connues sont : 1° *Antigona ed Enone,* à Naples, 1788; 2° *I Curlandesi,* ballet, ibid., 1791; 3° *Maggia contra Maggia,* ballet, ibid., 1791; 4° *Il Trionfo d'amore,* opera buffa, à Vienne, en 1791; 5° *Nannerina e Pandolfino, o sia gli sposi in cimento, opera buffa,* ibid., 1792; 6° *Die Freywilligen,* ballet, à Vienne, 1793; 7° *Gli Accidenti della Villa, opera buffa,* ibid., 1794; 8° *La Superba corretta, opera buffa,* ibid., 1795; 9° *Der Jarmarkt,* ballet,

ibid.; 10° *Arminio,* ballet, ibid.; 11° *Die Macht des schœnen Geschlechts* (La puissance du beau sexe), ballet; 12° *Six duos pour deux violons,* op. 1, Vienne, Artaria, 1800; 13° Concerto pour le violon, en manuscrit chez Traeg, à Vienne.

DUTROCHET (R.-H.-JOACHIM), né en 1776, au château de Néon, département de l'Indre, était destiné par sa naissance à jouir d'une fortune considérable, mais en fut privé par la révolution de 1789. Son père ayant émigré, ses biens furent confisqués et vendus. Ces circonstances obligèrent M. Dutrochet à faire choix d'un état; il se livra à l'étude de la médecine. Le 26 juin 1806 il soutint une thèse remarquable qui a paru la même année chez Firmin Didot (in-4°), sous ce titre : *Mémoire sur une nouvelle théorie de la voix, avec l'exposé de divers systèmes qui ont paru jusqu'à ce jour sur cet objet.* C'est un fort bon ouvrage et qui contient des vues neuves. Nommé dans le même temps médecin des armées, M. Dutrochet fit en cette qualité les campagnes d'Espagne pendant les années 1808 et 1809. Depuis lors, retiré dans les environs de Château-Regnault, il s'est livré exclusivement à l'étude de la nature. Outre ses ouvrages spéciaux sur la physiologie, l'histoire naturelle et la médecine, on a de ce savant : *Mémoire sur une nouvelle théorie de l'harmonie, dans lequel on démontre l'existence de trois modes nouveaux qui faisaient partie du système musical des Grecs*, Paris, Allut, 1810, in-8° de 90 pages.

DUVAL (FRANÇOIS), violiniste de la chapelle du roi depuis 1704, est mort à Paris en 1738. C'est le premier Français qui ait composé des sonates de violon, à l'imitation des Italiens. On a de lui sept livres de sonates qui ont été publiées à Paris.

DUVAL (MADEMOISELLE), actrice de l'Opéra de Paris, y jouissait d'une grande réputation en 1720. Elle a composé la musique du ballet *des Génies*, qui a été représenté en 1736, et a publié aussi un ouvrage élémentaire qui a pour titre : *Méthode agréable et utile pour apprendre facilement à chanter juste et avec goût, etc.*, Paris, 1741, in-fol. obl. Elle est morte à Paris en 1769.

DUVAL (L'ABBÉ), musicien de la sainte chapelle du palais, vers le milieu du 18e siècle, est mort à Paris en 1781. On a de lui : *Principes de la musique pratique, par demandes et par réponses*, Paris, 1764, in-8°.

DUVAL (CHARLES), avocat, né en 1753, fut membre de la convention nationale. Il est mort à Paris, au mois d'avril 1825. On a de lui un pamphlet sous ce titre : *Instruction du procès entre les premiers sujets de l'Académie royale de musique et de danse, et le sieur De Vismes, entrepreneur, jadis public, aujourd'hui clandestin, et directeur de ce spectacle.* Sans date ni nom de lieu (Paris, *1779*), in-8°.

DUVE (JORDAN), écrivain cité par Walther comme auteur d'une dissertation intitulée : *Programma quo nimiam artis affectationem in musicâ sacrâ theologis magni nominis, improbari, ostendit*, Neuruppin, 1729.

DUVERNOY (FRÉDÉRIC), ou plutôt DUVERNOIS, né à Montbéliard (Haut-Rhin), le 15 octobre 1771, suivant le Dictionnaire historique de Choron et Fayolle, mais suivant les registres de l'Opéra, le 16 octobre 1765, ce qui est plus vraisemblable, car Duvernoy exécuta un concerto de cor au Concert spirituel le 6 août 1788. Il se livra sans maître à l'étude du cor et à celle de la composition. En 1788, il entra à l'orchestre de la Comédie-Italienne. Neuf ans après, il fut admis à l'orchestre de l'Opéra, et en 1801 on le choisit pour jouer les *solos*. En 1816, il en sortit avec la pension de retraite. Nommé professeur au Conservatoire de musique, lors de sa formation, il en remplit les fonctions jusqu'à la suppression de cette école en 1815. M. Duvernoy fut aussi attaché à la cha-

pelle et à la musique particulière de l'empereur Napoléon Bonaparte, qui aimait son talent. Ce talent est d'une nature particulière. Satisfait d'acquérir un beau son et une exécution parfaite, M. Duvernoy borna l'étendue de son instrument à un petit nombre de notes qui participaient du premier et du second cor, appelés par M. Dauprat *cor alto* et *cor basse*. Il résulta de ce mélange ce que M. Duvernoy appela *cor mixte*; c'est cette classification particulière qu'il enseignait au Conservatoire. Quelle que fût la perfection de son jeu, il résultait du peu de notes qu'il employait une sorte de monotonie qui nuisait beaucoup à l'effet qu'il voulait produire. Quant à ses compositions, le chant en est commun, les traits peu élégans et les accompagnemens mal écrits : elles sont déjà tombées dans un profond oubli. Ces compositions consistent en douze concertos, trois quintetti pour cor, deux violons, alto et basse, des trios pour cor, violon et violoncelle, trois œuvres de duos pour deux cors, plusieurs livres de sonates et d'études, des solos, des duos pour piano et cor, enfin une *Méthode de cor mixte*. Tous ces ouvrages ont été gravés à Paris et en Allemagne.

DUVERNOY (CHARLES), frère puîné du précédent, est né à Montbéliard (Haut-Rhin) en 1766. Le maître de musique d'un régiment en garnison à Strasbourg lui donna des leçons de clarinette, et les progrès du jeune artiste furent rapides. Après avoir été attaché pendant quelque temps à un corps de musique militaire, M. Duvernoy se rendit à Paris en 1790, entra dans la même année au théâtre de Monsieur, comme première clarinette, et passa ensuite de la foire Sainte-Germain au théâtre Feydeau. Pendant vingt-cinq ans il a rempli ses fonctions avec talent, et s'est retiré en 1824 avec la pension de vétérance. Admis comme professeur lors de l'organisation du Conservatoire, il fut compris dans les réformes qui furent faites en l'an X dans cette école. Un beau son et beaucoup de netteté dans l'exécution des traits rapides composaient le caractère particulier du talent de cet artiste ; mais son style laissait souvent désirer plus d'élégance. M. Duvernoy a publié deux œuvres de sonates pour la clarinette, avec accompagnement de basse, et des airs variés en duos pour deux clarinettes.

DUYSCHOT (JEAN), constructeur d'orgues hollandais, vivait au commencement du 18e siècle. Ses principaux ouvrages sont : 1° Un orgue de huit pieds, composé de dix-huit jeux, deux claviers et pédale, dans l'église française de Delft, en 1696; 2° Un *idem*, de seize pieds, à trente-cinq jeux, trois claviers et pédale, dans l'église neuve de La Haye, en 1702; 3° Dans l'église française du même lieu un positif de onze jeux, en 1711 ; 4° Un ouvrage de treize jeux, deux claviers et pédale, en 1712, à Zaandam.

DUYTSCHOT (R.-B), autre constructeur d'orgues, et peut-être le père du précédent, s'est fait connaître par les ouvrages suivans : 1° Des améliorations au grand orgue de l'église neuve d'Amsterdam, avec addition de treize jeux et d'un clavier, en 1666; 2° Un orgue de trente-huit jeux, trois claviers, pédale et huit soufflets, commencé en 1683 et fini en 1686, dans l'église de l'Ouest, à Amsterdam.

DYGON (JEAN), bachelier en musique, né en Angleterre, vers le milieu du 15e siècle, fut élu prieur du couvent de Saint-Augustin, à Cantorbery, en 1497. Il est mort dans le même lieu en 1509. Hawkins a inséré un motet à trois voix de sa composition, dans son histoire de la musique (t. II, p. 519).

DZONDI (CHARLES-HENRI), docteur et professeur de médecine à l'université de Halle, y est mort le premier juin 1835, des suites d'une atteinte d'apoplexie. Il a publié un grand nombre d'ouvrages relatifs à la médecine, mais qui n'ont point de rapports avec l'objet de cette Biographie. Il n'est cité ici que pour ses discussions

avec Nauenburg sur l'organisation de l'appareil vocal, dont on peut voir les détails dans la Gazette musicale de Leipsick (ann. 1831 et 1832). Ces discussions déterminèrent Dzondi à publier un ouvrage spécial sur les fonctions du voile du palais dans la respiration, la parole, le chant, etc.; cet ouvrage a paru sous le titre suivant : *Die Functionem des weichen Gaumens beim Athmen, Sprechen, Singen, Schlingen, Erbrechen*, etc. (Halle, Schwetschke, 1831, in-4° de 74 pages et onze planches.)

FIN DU TROISIÈME VOLUME.

BIOGRAPHIE

UNIVERSELLE

DES MUSICIENS

ET

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

DE

LA MUSIQUE.

PAR F. J. FÉTIS,

MAITRE DE CHAPELLE DU ROI DES BELGES ET DIRECTEUR DU CONSERVATOIRE DE BRUXELLES.

TOME QUATRIÈME.

BRUXELLES.

MELINE, CANS ET COMPAGNIE.

IMPRIMERIE, LIBRAIRIE ET FONDERIE.

1837

BIOGRAPHIE

UNIVERSELLE

DES MUSICIENS.

E

EAGER (JEAN), né à Norwich en 1782, eut pour père un ancien militaire qui avait embrassé la profession de luthier et de constructeur d'orgues. L'éducation d'Eager fut fort négligée ; quelques notions de musique furent tout ce que son père lui enseigna. Lorsqu'il eût atteint l'âge de douze ans, le duc de Dorset le prit sous sa protection et l'emmena dans sa maison à Kent. Il y jouissait d'un sort agréable, lorsqu'il eut le malheur de perdre subitement son protecteur, qu'une maladie aiguë enleva en peu de jours. Il sentit bientôt la nécessité d'user de ses talens pour assurer son existence. A dix-huit ans il épousa une jeune personne de Yarmouth qui lui apporta en dot une somme considérable, qu'il dissipa en peu d'années. Depuis environ quinze ans, il a ouvert une école de musique basée sur la méthode de Logier. Il a composé et publié un concerto pour le piano et une collection de chansons. Il joue de presque tous les instrumens et enseigne à en jouer.

EASTCOTT (RICHARD), ecclésiastique et littérateur anglais, né à Exeter, vers 1740, a vécu quelque temps à Londres, où il fut lié avec les principaux artistes et amateurs de musique ; puis il retourna à Exeter pour y remplir les fonctions de doyen. On a de lui un livre qui a pour titre : *Sketches of the origin, progress and effects of Music, with an account of the ancient bards and minstrels* (Esquisse de l'origine, des progrès, et des effets de la musique, avec une notice sur les anciens bardes et ménestrels). Bath, 1793, in-8°. Cet ouvrage n'est qu'une compilation des histoires de la musique de Burney et de Hawkins, et du livre de Walker sur les bardes et les ménestrels de l'Irlande; mais cette compilation est faite avec goût, et renferme des faits intéressans. Le livre est divisé en treize chapitres suivis de quatre chapitres de supplément. Eastcott a aussi publiée un recueil de morceaux choisis sous le titre de *The Harmony of the Muses,* six sonates pour le piano, dont il a été fait deux éditions qui ont paru à Londres, et des *Essais poétiques,* en deux feuilles in-8°.

EBDON (....), professeur de musique à Londres, vers la fin du siècle dernier, a publié, en 1780, un œuvre de deux sonates pour le clavecin, un recueil de *Glees,* et, en 1790, une collection de musique sacrée intitulée *Sacred music, containing complete services for cathedrals.*

EBELING (JEAN-GEORGES), né à Lunebourg, fut d'abord, en 1662, directeur de musique à l'église principale de Berlin et au collége de St-Nicolas de la même ville. En 1668 il passa à Stettin en qua-

lité de professeur de musique du collége-S^t.-Charles, et il mourut dans ce poste en 1676. On a de lui un livre intitulé *Archæologiæ orphicæ, sive antiquitates musicæ*, Stettin, 1657, in-4°. Il n'a poussé ses recherches sur cette matière que jusqu'à l'an du monde 3920. Cet ouvrage, d'ailleurs, selon Fabricius (Bibl. Græc. lib. 3. c. 10), ne contient que des choses insignifiantes. Les autres productions d'Ebeling sont : 1° *Un concert* pour plusieurs instruments, Berlin, 1662, in-fol. 2° *Cantiques spirituels à quatre voix, deux violons et basse continue*, Berlin 1666, et la suite en 1667, in-fol. Il a donné aussi le même ouvrage arrangé pour une voix avec accompagnement de clavecin, Stettin, 1669, in-8°.

EBELING (CHRISTOPHE-DANIEL), savant littérateur et musicien instruit, naquit au village de Garmissen, près de Hildesheim, en 1741, et devint en 1784 professeur d'histoire et de langue grecque au collége de S^t.-Jean, à Hambourg. Le docteur Burney, qui le vit dans cette ville en 1772, vante son amabilité et son obligeance. Il était alors l'un des directeurs de l'académie de commerce établie à Hambourg. Sa bibliothèque musicale était nombreuse et renfermait les meilleurs ouvrages sur la pratique, la théorie et l'histoire de cet art. On a de lui les ouvrages suivans : 1° *Versuch einer auserlesenen musikalischen Bibliothek* (Essai d'une bibliothèque musicale choisie). Hambourg, 1770. 2° Une traduction allemande du voyage musical de Burney en France et en Italie, sous le titre de *Tagebuch einer musikalischen Reise durch Frankreich und Italien*, etc. Hambourg, 1772, in-8°. Les voyages en Allemagne et dans les Pays-Bas ont été traduits par Bode (voyez ce nom). 3° *Ueber die Oper* (sur l'Opéra), dans le journal intitulé *Magazin de Hanovre*, de 1767. 4° *Geschichte der Oper* (Histoire de l'Opéra), *ibid.* 5° Une traduction de *l'Essai sur l'union de la poésie et de la musique* par le Ch^er de Chastellux, dans les *Entretiens d'Hambourg*, tome VIII. Hiller a rendu compte de cette traduction dans ses *Notices musicales* (Musik. Nachrichten, tome IV.)

EBELL (HENRI-CHARLES), amateur de musique, compositeur, et conseiller du gouvernement prussien, à Oppeln, est né à Neu-Ruppin, le 30 décembre 1775. Ayant été placé dès son enfance au gymnase de cette ville, il y apprit la musique en même temps que les élémens de la littérature. Ses heureuses dispositions pour cet art lui firent faire de rapides progrès; il s'essaya de bonne heure dans la composition et écrivit, avant d'avoir atteint sa dix-neuvième année, une symphonie remarquable par la pureté de son style. En 1795, il quitta le gymnase de Neu-Rappin, et se rendit à l'université de Halle. Türk, qui habitait cette ville, prit le jeune Ebell sous sa direction, et lui fit achever ses études de composition et d'harmonie dans les partitions de Jean-Sébastien Bach, de Handel et de Mozart. Il lui faisait lire en même temps les traités didactiques de Kirnberger et de Marpurg.

En 1797, Ebell partit pour Berlin où il passa son examen de référendaire. Là, il se lia avec le maître de chapelle Reichardt, et prit quelque chose de son style dont il est resté des traces dans tout ce qu'il a écrit depuis lors. Dans l'année suivante il écrivit son premier opéra, intitulé *Le génie du chasseur* (Der Schutz Geist). Cet ouvrage fut suivi de *Selico et Berisa*, opéra en quatre actes, poème de Kinderling, du *Déserteur*, opéra en 2 actes, de *Melida*, opéra, de *l'Immortalité*, oratorio dédié à la reine de Prusse. Ebell écrivit aussi dans le même temps une symphonie en *mi* bémol, deux concertos pour cor, dédiés à l'empereur de Russie, des *Consolations musicales*, pour le piano, des suites de pièces pour des instrumens à vent, en 14 cahiers, des chansons avec accompagnement de piano, une symphonie en *ut*, et le monologue de *Thekla*, pour voix seule et piano, tiré de *La mort de Wallenstein*,

de Schiller. Le succès obtenu par ces premiers ouvrages décidèrent Ebell à suivre la carrière d'artiste. Tuscheck, premier directeur de musique du théâtre de Breslau, ayant quitté cette place en 1801, Ebell l'obtint à la recommandation de Reichardt. Avant de s'éloigner de Berlin, il avait envoyé à Breslau la partition d'un nouvel opéra intitulé *Der Brœutigamspiegel* (le miroir de l'amant). Son engagement, moyennant 400 écus de Prusse, fut signé au mois de juin 1801, et il prit possession de sa place le 28 septembre de la même année, par la première représentation de son opéra. Depuis 1801 jusqu'en 1803 Ebell composa plusieurs mélanges tirés d'un poème de Kinderling, les cantates funèbres de Heidemann, *La fête de l'amour* (Das Fest der Liebe), opéra, la musique de la tragédie de *Larnassa* (en mai 1802), une cantate pour un jour de naissance, un chœur, trois quatuors pour des instrumens à vent, une musique pour les funérailles de la cantatrice Distel, *Les dons du génie* (Die Gaben des Genius), opéra dont le livret trop faible causa la chûte, *Le retour*, cantate, des romances et des chansons avec accompagnement de piano, et une cantate exécutée au bénéfice de son auteur, le 20 octobre 1802.

Streit ayant quitté la direction du théâtre en 1802, Ebell donna sa démission, et demanda à entrer au service du gouvernement; au printemps de 1804 il fut nommé secrétaire au département de la guerre et des domaines. Quoiqu'il eût quitté la profession d'artiste, il conserva un vif amour pour l'art. Dans la même année, il conçut le plan d'une société pour les progrès de la musique; elle fut installée le 30 août 1804, sous le nom de société philomatique. Parmi ses membres, on comptait Ebell, le maître de chapelle Schnabel, l'organiste Berner, et le directeur de musique Foerster. Ebell écrivit pour cette société des dissertations intitulées : 1° *Remarques sur la terminologie adoptée par l'abbé Vogler dans son traité d'harmonie et de basse générale, d'après les principes de l'école de Manheim;* 2° *Que peut faire le gouvernement en faveur des progrès de la musique, et quels seraient les moyens les plus efficaces pour atteindre à ce but?* 3° *Remarques sur l'Opéra de Breslau.* La société philomatique, dont l'existence était due à Ebell, ne se soutint pas, et fut dissoute en 1806, après les événemens de la guerre de Prusse.

Depuis que Ebell avait quitté le théâtre, sa position était pénible, car il n'avait aucun revenu, et il ne recevait pas d'appointemens du gouvernement. Enfin, il fut attaché au commissariat de l'armée de la haute Silésie. Son zèle fut remarqué par le ministre comte de Hoym, qui le fit son secrétaire particulier, au mois d'avril 1806, et qui lui fit obtenir, en 1807, la place de secrétaire de la régence de Breslau, avec un traitement de 300 thalers. Il occupait encore cette place en 1830.

Les ouvrages qu'Ebel a publiés depuis 1807 lui assurent une place distinguée parmi les compositeurs allemands du dixneuvième siècle. En 1807 il a fait représenter à Breslau *La fête d'Eichtale,* opéra en 3 actes, qui fut joué ensuite avec succès à Dresde, en 1812. *Le garde de nuit* (Der Nachwaechter) est un petit ouvrage plein de verve comique, qui fut aussi bien accueilli à Cassel et à Leipsick. Un de ses meilleurs ouvrages est son *Anacréon en Ionie,* opéra en 3 actes qui fut joué à Breslau en 1810. On a aussi de lui trois symphonies (en *ré* mineur, *la* majeur, et *ré* mineur), trois quatuors pour violons, alto et basse, op. 2, Leipsick, Breitkopf et Haertel, un *idem, ibid.,* des variations pour le piano sur un thême de Himmel, des cantates, une polonaise pour violon, avec accompagnement d'orchestre, des chansons à plusieurs voix, etc. Dans l'hiver de 1812, Ebell fut attaché à la rédaction de la gazette musicale de Leipsick; il publia plusieurs analyses de compositions dans ce journal. On a aussi plusieurs morceaux de critique musicale qu'il a fait insé-

rer dans divers journaux, particulièrement dans ceux de la Silésie.

EBERHARD, surnommé *de Frisange* (EBERHARDUS-FRISENGENSIS), parce qu'il était moine dans une abbaye de bénédictins située au bourg de Frisange, dans le comté de Luxembourg, a écrit dans le onzième siècle deux petits traités relatifs à la musique, dont l'un a pour titre : *De mensurâ fistularum*, et l'autre : *Regulæ ad fundendas nolas, id est organica tintinnabula*. L'abbé Gerbert les a insérés dans sa collection des écrivains ecclésiastiques sur la musique (t. 2. p. 279).

EBERHARD (. . . .), hautboïste au deuxième bataillon de Hesse-Hanau, à Hanau, a composé la musique d'un opéra allemand intitulé *La loi tartare*, en 1780. Cet ouvrage a obtenu quelque succès.

EBERHARD (JEAN-AUGUSTE), professeur ordinaire de philosophie à l'université de Halle, depuis 1778, est né à Halberstadt le 31 août 1738. Il a inséré, dans la feuille hebdomadaire musicale de Berlin (*Berl. mus. Wochenblatt*), publiée par Reichardt (1805, p. 97), quelques idées en réponse à une question sur les instrumens à vent (*Fragmente einiger Gedanken zur Beantwortung einer Frage über die Blasinstrumente*). Il est aussi l'auteur d'une théorie des beaux arts et des sciences (*Theorie des schœnen Kunste und Wissenchaften*), où l'on trouve une dissertation sur le mélodrame. La troisième édition de cet ouvrage a paru à Halle en 1790.

EBERHARD (WILHELMINE), née *Kœhler*, femme d'un procureur à Marbourg, a publié dans le magasin des dames (*Frauen zimmer Mag.*), de 1783, une dissertation sur la musique.

EBERHARDT (FRANÇOIS-JOSEPH), constructeur d'orgues estimé, établi à Breslau, naquit à Sprottau. Outre les réparations faites par lui aux orgues de Breslau, il a construit : 1° L'orgue du temple de Sprottau, en 1750, composé de 40 jeux, 3 claviers et pédale, avec quatre soufflets ; 2° Celui des Franciscains de Breslau, en 1752, composé de 15 jeux, 2 claviers et pédale ; 3° Celui des Franciscains à Neys, en 1754, de 18 jeux, 2 claviers, pédale, et 3 soufflets.

EBERL (ANTOINE), habile pianiste et compositeur, naquit à Vienne en Autriche le 13 juin 1765. Dès sa plus tendre enfance il annonça des dispositions si heureuses pour la musique, qu'à l'âge de huit ans il jouait des concertos de piano, avec le plus grand succès. Cependant son père, l'un des premiers officiers de la cour de l'Empereur, le destinait au barreau, et lui donna une éducation soignée. Le jeune Eberl fit de rapides progrès dans ses études, sans négliger néanmoins celles qui avaient la musique pour objet. A l'âge de seize ans, il composa la musique de deux opéras comiques intitulés : *Les Bohémiens* et la *Marchande de modes*, quoiqu'il n'eût point encore appris les règles de l'harmonie. Gluck, ayant assisté à la représentation d'un de ces ouvrages, reconnut dans l'auteur du génie, et engagea sa famille à lui faire faire des études sérieuses, afin de développer son talent naturel. Ce fut en vain : on le contraignit à suivre ses travaux dans la jurisprudence et à se préparer à un examen pour le doctorat. Vers ce temps il se lia d'amitié avec Mozart, et cette circonstance fortifia en lui le goût de la musique. Il se mit à étudier avec assiduité le contrepoint et la théorie de l'art. Sa première composition régulière fut le mélodrame de *Pyrame et Thisbé*, qu'on représenta au théâtre Impérial de Vienne en 1796. Dans la même année il accompagna la veuve de Mozart et madame Lange dans un voyage où elles visitèrent les principales villes de l'Allemagne, telles que Berlin, Hambourg, Leipsick, et il donna des concerts où il fit entendre ses compositions instrumentales. De retour à Vienne, il y reçut un engagement comme maître de chapelle à Pétersbourg, et partit bientôt après pour cette ville. Il écrivit un opéra allégorique pour le théâtre allemand, une cantate, des symphonies pour les concerts de la cour, et

beaucoup de pièces détachées pour le piano. En 1801, il revint à Vienne, et y fit représenter un grand opéra intitulé : *Die Kœnigin der Schwarzen Inseln* (La reine des îles noires). L'année suivante il fit un deuxième voyage en Russie, mais qui fut de courte durée. Depuis lors il n'a cessé de résider à Vienne où il est mort le 11 mars 1807, à l'âge de quarante-un ans. Voici la liste de ses compositions : 1° Une sonate en *ut* mineur, qui a été gravée à Vienne et à Offenbach, sous le nom de Mozart, op. 47, et que M. Pleyel a publiée avec le titre de *dernière grande sonate de Mozart*. Artaria en a donné une édition, à Vienne, en 1798, sous le nom de l'auteur véritable. 2° *Petite sonate pour le piano, à l'usage des commençans, op.* 2, Vienne. 3° XII Variations sur le duo : *bey Mœnnern, welche liebe fuehlen*, gravées sous le nom de Mozart à Vienne, en 1792. 4° *Six chansons allemandes avec clavecin*, première partie, op. 4, Hambourg, 1796. 5° XII Variations pour le piano sur l'air : *Zu Steffen sprach im Traume*, gravées sous le nom de Mozart, à Hambourg, et rétablies depuis sous celui d'Eberl, op. 5. 6° Variations pour le piano sur le thème : *Freundin sanfter herzenstriebe*, op. 6. Vienne. 7° *Variations pour le piano, op.* 7, ibid. 8° *Deux sonates à quatre mains pour le piano*, Pétersbourg, 1798. 9° *Trois Trios pour piano, violon et violoncelle*, op. 8, Pétersbourg. 10° *Variations sur l'air :* Escouta-Janette, op. 9, ibid. 11° *Deux grandes sonates pour le piano*, op. 10, ibid., 1800. 12° *La gloria d'Imeneo*, cantate à grand orchestre, Vienne, Artaria, op. 11. 13° *Grande Sonate caractéristique pour le piano*, dédiée à Haydn, op. 12, Leipsick. 14° *Trois quatuors pour deux violons, alto et basse*, op. 13, 1801. 15° *Grande sonate pour le piano avec violon obligé*, op. 14, Leipsick. 16° *Fantaisie et rondo pour le piano, op.* 15, Vienne. 17° *Grande sonate pour le piano, op.* 16, ibid. 18° *Variations sur un thème russe avec violoncelle obligé, op.* 17, ibid. 19° *Grand quatuor pour piano, violon, alto et basse*, op. 18, ibid. 20° *Polonaise à quatre mains pour le piano*, op. 19, ibid. 21° *Grande sonate avec violon obligé, op.* 20, ibid. 1803. 22° *Grand concert pour piano avec orchestre*, op. 32. 23° *Symphonie à grand orchestre, op.* 35. 24° *Grand trio pour piano, clarinette et violoncelle*, op. 36. 25° *Sérénade pour deux tenors et deux basses, avec clarinette, alto et violoncelle*, op. 37. 27° *Grand concerto pour piano, op.* 40. Ceux de ses ouvrages qui sont restés en manuscrit sont : 1° *Les Bohémiens*, opéra. 2° *La marchande de modes*, idem. 3° *La sorcière*, id. 4° *Baudouin, comte de Flandres*, idem. 5° *La Reine des îles noires*, idem. 6° Six concertos pour piano ; 7° Trois symphonies à grand orchestre. 8° Deux sérénades. 9° Un sextuor. 10° Un quintetto. 11° Un quatuor. 12° Concertos pour deux pianos, œuvre 45.

EBERLE (JEAN-JOSEPH), virtuose sur la viole d'amour et compositeur, naquit en Bohême vers 1735. Il eut pour maître de musique Ganswind, artiste dont le talent sur la viole d'amour était célèbre à cette époque. Eberle cultiva aussi la poésie avec succès. Il mourut à Prague au mois d'août 1772. On ne connaît des compositions de cet artiste, qu'un recueil d'odes et de chansons allemandes pour voix seule, avec accompagnement de piano, publié à Leipsick, en 1765, chez Breitkopf.

EBERLE (JEAN-ULRIC), excellent luthier de la Bohême, demeurait à Prague en 1749, ainsi que le prouve une viole d'amour que Dlabacz vit en 1800, et qui porte intérieurement ces mots : *Joannes Ulricus Eberle me reparavit Pragæ anno* 1749. Les violons de cet artiste ne le cèdent pas aux meilleurs instruments de Crémone ; ils ont ordinairement pour inscription : *Joannes Ulricus me fecit Pragæ*, sans date.

EBERLIN (DANIEL), excellent musicien, naquit à Nuremberg vers 1630. Doué

de rares facultés et de vastes connaissances, mais d'un caractère inconstant, il changea souvent de profession, et sa vie fut celle d'un aventurier. Dans sa jeunesse, il était capitaine dans les troupes du Pape, qui combattaient les Turcs en Morée. De retour dans sa patrie, il y fut nommé bibliothécaire; mais il ne garda pas long-temps ce poste. En 1673, il obtint la place de maître de chapelle à Cassel, et la quitta ensuite pour aller à Eisenach occuper successivement celle de gouverneur des pages, de maître de chapelle, de secrétaire intime du Prince, d'inspecteur des monnaies et de régent du Weterwald. De là, il se rendit à Hambourg, où il exerça pendant quelque temps la profession de banquier, jusqu'à ce qu'il retourna à Cassel en 1678, où il mourut en 1685 avec le grade de capitaine de la milice. Il fut le beau-père de Telemann, qui le cite comme un savant compositeur et un fort bon violoniste. Il a publié des Trios de violon sous ce titre : *Trium variantium fidium concordia, hoc est Moduli musici, quos sonatas vocant, ternis partibus conflati*, Nuremberg, 1675, in-fol. Eberlin a calculé qu'il y a deux mille manières de désaccorder le violon.

EBERLIN (JEAN-ERNEST), célèbre organiste, naquit à Jettenbach, en Souabe, vers 1757. Il fut d'abord organiste de la cour, à Salzbourg, et devint ensuite *Porte-plat* et maître de chapelle de l'archevêque. Son style était original et sa manière large et savante. Il a laissé une prodigieuse quantité de compositions de tout genre en manuscrit, mais il n'a publié que *neuf sonates et fugues pour l'orgue*. Cet ouvrage remarquable, dont il y a des éditions datées de plusieurs villes d'Allemagne, a été inséré par Clementi dans sa collection de musique d'orgue. La première édition a paru à Augsbourg.

EBERS (CHARLES-FRÉDÉRIC), compositeur de la chambre du prince de Meklenbourg-Strélitz, naquit en 1772 à Cassel, dans la Hesse. Son père, qui fut depuis lors appelé à Halle, en qualité de professeur et d'inspecteur des mines, le destinait à exercer sa profession, mais la passion du jeune Ebers pour la musique l'emporta, et on lui laissa la liberté de se livrer à son étude favorite. Il s'engagea d'abord comme maître de musique dans une troupe de comédiens ambulans, et en remplit les fonctions pendant plusieurs années, étudiant son art dans les partitions des grands maîtres dont il faisait exécuter les ouvrages. Enfin, en 1797, il prit possession de la place mentionnée ci-dessus; il l'occupait encore en 1815. Depuis 1796 il a écrit les ouvrages dont les titres suivent. 1° *Bella et Fernando*, opéra, 1796. 2° *L'hermite de Formentera*, *idem*. 3° *Die Blumeninsel* (l'Ile Fleurie), idem, gravé en partition pour le piano, Brunswick, 1797. 4° *Der Liebescompass* (La boussole de l'amour), idem. 5° XII Chansons avec accompagnement de piano, Hambourg, 1796. 6° Deux trios pour piano et flûte, op. 4, Berlin, Hummel. 7° Six rondeaux pour le piano, op. 5, Brunswick, 1796. 8° *Douze petites pièces à quatre mains*, *op.* 6, ibid., 1796. Six thèmes variés pour le piano. 10° Variations sur la chanson populaire : *Heil dir im Siegerkranz* pour le piano, ibid. 11° Trois sonates pour le piano, Neu-Strelitz, 1798. 12° Douze chansons allemandes avec accompagnement de piano, Berlin, 1799. 13° Symphonie à grand orchestre, liv. 1, ibid., 1799. 14° Douze écossaises et douze walses pour le piano, Leipsick. 15° Six marches pour deux clarinettes, deux hautbois, deux cors et deux bassons, op. 18, ibid. 16° Douze écossaises, six walses, etc. pour le piano, op. 19, ibid. 17° Douze écossaises et douze walses à grand orchestre, op. 17, Leipsick. 18° Douze petites pièces pour deux cors de bassette, deux cors et deux bassons, Amsterdam, Hummel. 19° Variations pour le violon sur l'air de *la pipe de tabac*, ibid. 20° Neuf variations pour le piano avec deux clarinettes, deux cors, et deux bassons obligés, Offenbach, André. 21° Ouverture pour piano, Leipsick. 22° Des solos, des duos et des airs

variés pour la flûte. 23° Grande sonate pour le piano, avec flûte, op. 30. 24° idem, op. 31. 25° Une très grande quantité de danses, de polonaises, et de walses pour le piano.

EBERS (JEAN), libraire à Londres et ancien directeur de L'Opéra Italien de cette ville, est né en Angleterre, de parens allemands, vers 1785. L'Opéra Italien (*King's Theatre*) ayant été fermé en 1820, par suite du dérangement des affaires de l'entrepreneur, M. Ebers fut engagé à en prendre la direction par quelques lords avec qui il était en relation, quoiqu'il n'entendit rien à la musique. Il se laissa séduire par les promesses de protection qui lui furent données, et il se chargea de cette lourde entreprise en 1821. Il confia la direction de la musique à M. Ayrton, et pendant sept années, ce fut lui qui administra la partie matérielle et contentieuse, à ses risques et périls. Garcia, Mme Camporesi, Mme Pasta, Rossini, Galli, furent appelés à Londres par lui, et les dépenses furent si considérables pour donner de l'éclat à son entreprise, qu'après la septième année, sa fortune fut complètement anéantie. Il a publié une histoire de l'Opéra Italien pendant sa direction, sous ce titre : *Seven years of the King's Theatre.* (Sept années du Théâtre royal), Londres, Harrison-Ainsworth, 1828, 1 vol. in-8° de 395 pages, orné des portraits de Mesdames Pasta, Camporesi, Ronzi de Begnis, Caradori-Allan, et Brambilla. Cet ouvrage, imprimé avec luxe, renferme des notices intéressantes sur l'Opéra Italien de Londres.

EBERT (JEAN), compositeur et tenor à la cour d'Eisenach, naquit à Naundorff dans la Misnie, le 27 septembre 1693, fut élevé à l'école de la Croix à Dresde, où il resta douze ans, finit ses études en 1718 à l'université de Leipsick, passa en 1720 à Weissenfelt en qualité de chantre, et se fixa enfin, en 1726, à Eisenach. Il n'a fait imprimer de sa composition que *Six sonates pour la flûte avec clavecin*, 1729.

EBERWEIN (TRAUGOTT-MAXIMILIEN), naquit le 27 octobre 1775, à Weimar, où son père était musicien de la ville. Ses progrès dans l'étude de la musique furent si rapides, qu'à l'âge de sept ans il était déjà employé comme violiniste dans la chapelle du prince. Son père, qui fut son instituteur, lui enseigna à jouer de tous les instrumens alors en usage. Eberwein fit aussi, fort jeune, quelques essais de composition dans des airs de danse et de ballet. En 1791, il obtint de son père la permission d'aller à Francfort pour étudier la théorie de la musique sous la direction de Kunze, et quelque temps après, Schick, de Mayence, lui donna des leçons de violon. S'étant fait entendre avec succès à Hambourg, en 1796, il fut engagé par le prince de Schwartzbourg-Rudolstadt comme musicien de sa chapelle. Quelques désagremens qu'il avait essuyés à Weimar, par la jalousie des autres artistes, le déterminèrent à accepter cette place en 1797. Ayant obtenu un congé du prince en 1803, Eberwein commença son premier voyage artistique, et prenant sa route par la Franconie, la Bavière, et le Tyrol, il se rendit en Italie. A Rome, il écrivit ses premiers quatuors de violon. Arrivé à Naples, il recommença ses études d'harmonie sous la direction de Fenaroli. De retour à Rudolstadt dans l'automne de 1804, il reprit ses fonctions à la cour. En 1809, on le chargea de la direction de la chapelle de cette ville, mais il n'eut sa nomination définitive de musicien de la chambre qu'en 1810, et celle de maître de chapelle du prince ne lui fut accordée qu'au mois de septembre 1817. Dans l'intervalle, il avait fait quelques petits voyages en Allemagne, particulièrement à Berlin, où il se lia avec Himmel et Zelter. En 1817 il retourna à Vienne, où il avait connu précédemment Beethoven et Salieri; de là il alla en Hongrie, en Bohème, etc., et enfin il retourna à Rudolstadt, où il passa le reste de sa vie. Il est mort en cette ville, le 2 décembre 1831.

Eberwein était plein d'enthousiasme pour son art, et l'activité de son esprit le portait incessamment à faire des efforts pour en développer les progrès, et pour améliorer la condition des artistes. C'est ainsi qu'on le vit prendre une part considérable dans l'institution des fêtes musicales de l'Allemagne, et qu'il fonda à Rudolstadt une caisse pour les veuves et orphelins des membres de la chapelle. Ses vues étaient élevées, philosophiques; il s'occupait de plusieurs sciences, de politique, de médecine, et la bienveillance de son caractère lui faisait rechercher avec avidité tout ce qui pouvait contribuer à l'amélioration de l'humanité.

Comme compositeur, il s'est fait plus remarquer par sa fécondité que par l'originalité de ses productions. La liste de ses ouvrages est fort étendue; On y remarque : 1° Cantate de la Pentecôte (1821); 2° Hymne pour la Trinité, op. 81 (1823); 3° *Te Deum* en *ut* majeur, op. 86 (1824); 4° *idem*, en *ré* majeur; 5° Messe solennelle en *la* bémol majeur, op. 87. Cet ouvrage était considéré par Eberwein comme une de ses meilleures productions. 6° Cantate pour la fête de la moisson, op. 89. 7° Cantate pour la fête de la réformation, op. 90. 8° Les psaumes 1er, 67e 9e et 100e, sur le texte allemand de Wette. 9° *Pedro et Elvira*, opéra (en 1805); 10° *Claudine de Villabella*, idem (1815). 11° *La foire annuelle de Plauderswieler*, id. (1818); 12° *Jérusalem délivrée*, id. (1819); 13° *Ferdusi*, id. (1821); 14° *Le Réseau d'or*, id. (1827); 15° *Le Tournoi* (Schlachtturnier), vaudeville (*Singspiele*), 1809. 16° *La Prêteuse*, *idem*, op. 95 (1826); 17° *La Lune*, idem; 18° *Le nid de Cigognes*, id. (1827); 19° *Le chêne creux*, id. (1829). 20° Grande ouverture caractéristique de *Macbeth*, op. 105. (1828). 21° Une très grande quantité d'entr'actes pour des drames, comédies ou tragédies. 22° Symphonie concertante pour hautbois, cor et basson, op. 47, Leipsick, Breitkopf et Haertel. 23° Trois quatuors pour 2 violons, alto et basse, op. 1, *ibid.* 24° Variations en *sol*, pour la flûte, op. 2, *ibid.* 25° 1er concerto pour la flûte, op. 54, *ibid.* 26° Quatuors pour la flûte, œuvres 71, 74 et 79. Leipsick, Hofmeister. 27° Concerto pour la clarinette, op. 56, Leipsick, Breitkopf et Haertel. 28° Concertino *idem*, op. 61, Bonn, Simrock. 29° Airs variés, polonaise et fantaisie pour le même instrument, op. 63, 64, 65, Leipsick, Mayence et Bonn. 30° Canons et chants à plusieurs voix (plusieurs recueils), Leipsick, Breitkopf et Haertel. 31° Chansons à voix seule, avec accompagnement de piano, op. 13, 18, 53, 91, 94.

Eberwein a eu deux fils; le plus jeune (Louis Eberwein) est musicien de la cour à Rudolstadt.

EBERWEIN (Charles), deuxième frère de Traugott Maximilien, est aujourd'hui directeur de musique à Weimar, où il est né en 1784. Comme son frère, il apprit la musique sous la direction de son père, et il fit ses études littéraires et scientifiques au gymnase de sa ville natale. Plus tard, il reçut des leçons d'harmonie et de composition de son frère aîné. La nature lui avait donné plus d'originalité dans les idées que celui-ci n'en avait reçu; Charles Eberwein développa ces dons heureux par les méditations de son esprit sérieux. Toutefois, malgré cette qualité naturelle d'invention qu'on remarquait en lui dans ses premiers ouvrages, son admiration pour les œuvres de Mozart lui a fait ensuite imiter le style de ce grand maître dans quelques-unes de ses productions. On connaît de Charles Eberwein : 1° *Die Heerschau* (L'inspection de l'armée), opéra; 2° *Graf von Gleichen* (Le comte de Gleichen), *idem*; 3° *Léonore de Holtée*, idem. Ces ouvrages ont été joués avec succès à Weimar. 4° Des entr'actes pour plusieurs drames, et l'ouverture pour le monodrame de Goethe, *Proserpine*. 5° Cantique du dimanche à 4 voix, avec accompagnement d'instrumens à vent et d'orgue, sur des paroles de Niemeyer. 6° *L'Adoration*,

cantate de Kæhler, pour 4 voix solos, chœur et orchestre, Bonn, Simrock. 7° Cantate pour le Jubilé de 50 ans des prince et princesse de Weimar et d'Eisenach, à 4 voix et orchestre, Weimar, Wentzel. 8° *Le jour de mort du Sauveur*, cantate à 4 voix, avec accompagnement d'instrumens à vent et orgue, op. 17, Leipsick, Hofmeister. 9° *Elévation vers Dieu*, à 4 voix et orgue, op. 20, *ibid*. 10° Concert-d'amateurs pour violon et orchestre, op. 15, *ibid*. 11° Quatuor brillant pour violon, op. 4, Leipsick, Breitkopf et Haertel. 12° Trois œuvres de duos pour deux violons, Leipsick, Breitkopf, Hofmeister. 13° Concertos pour la flûte (en *mi* bémol), *ibid*. 14° Quelques recueils de chants pour une et plusieurs voix, Leipsick, Hambourg et Berlin.

Mme Eberwein, cantatrice qui a eu longtemps de la réputation au théâtre pour les premiers rôles, tels que ceux de *Donna Anna*, dans *Don Juan*, et de *Léonore*, dans *Fidelio*, est encore attachée à l'Opéra de Weimar.

EBHARDT (GOTTHILF-FRÉDÉRIC), organiste et maître d'école à Greitz, est né à Hohnstein, en 1771, dans la principauté de Schoenbourg. Son premier instituteur pour le chant, l'orgue et la composition, fut un musicien habile nommé *Tag*; mais il se perfectionna dans la suite par la lecture des ouvrages de Kirnberger, de Wolf et de Marpurg. Il était âgé de vingt-deux ans lorsqu'il fut appelé à Greitz pour y remplir les places dont il a été parlé ci-dessus. Il a beaucoup écrit; mais on n'a imprimé de ses compositions qu'une suite de Préludes pour l'orgue, Leipsick, Breitkopf. Ses autres ouvrages sont : 1° *Trois chorals variés pour l'orgue*; 2° *Cantate funèbre avec orchestre*. 3° *Messe à 4 voix*. 4° *Chant funèbre à 2 voix sur la mort du prince Henri XI de Schœnbourg*. 5° *Deux cantates*. 6° *Musique pour la fête de l'Ascension*. 7° *Cantates de louanges et d'actions de graces à 4 et 8 voix*. 8° *Motet à 4 voix avec accompagnement d'instruments à vent*. 9° *Concerto d'orgue pour un jeu de flûte*, et plusieurs suites de préludes. Vers 1807, M. Ebhardt a été nommé organiste de ville et de cour à Schleitz, petite ville de la principauté de Reuss-Schlutz. Son ouvrage le plus considérable est un traité général de musique en forme de dialogue entre un maître et un élève, qui a été publié sous ce titre : *Schule der Tonsetzkunst in systematischen Form mit deutlichen Definitionen, und den Hauptartikeln beigefügten katechetischen Unterredungen zwischen Lehrer und Schüler*, Leipsick, Cnobloch, 1824, in-8° avec 50 planches. Il a aussi publié un traité de théorie transcendante de la musique sous ce titre. *Die hoehern Lerhzweige der Tonkunst* (Les hautes branches de la science de la musique), Leipsick, 1830, in 8°.

Ebhardt a un fils qui s'est fait connaître par des danses pour le piano qui ont paru à Leipsick.

EBIO (MATHIEU), chantre et maître d'école à Husum, dans le Duché de Holstein, naquit dans le même endroit en 1591. Après avoir terminé ses études à l'université de Jéna, il obtint la place dont il vient d'être parlé. Il est mort à Husum à l'âge de quatre-vingt-six ans, le 20 décembre 1676. Ce musicien est auteur d'un livre élémentaire intitulé : *Isagoge musica, das ist : Kurzer, jedoch gründlicher Unterricht, wie ein Knabe in kurzer Zeit, mit geringer Mühe musicam lernen kœnne* (Instruction courte, mais complète, avec laquelle un jeune élève peut apprendre la musique sans peine et en peu de temps, etc.), Hambourg, 1651, 8 feuilles in-8°. Ebio se montre dans cet ouvrage grand partisan de la méthode de l'hexacorde attribué a Gui d'Arezzo, et antagoniste de la réforme de l'échelle musicale. On a aussi de lui une collection de motets sous ce titre : *Prodomus cantionum ecclesiasticarum, mit 2 Stimmen concertsweise und den Basse-continue*, Hambourg, 1651, in-4°.

EBNER (WOLFGANG), organiste de l'empereur Ferdinand III, vers 1655, était né à Augsbourg. Il écrivit une instruction latine sur la basse continue, qui ne fut point imprimée, et que Jean André Herbst a traduite en allemand. La traduction est restée aussi en manuscrit (voy. Herbst, *Arte pratica et poetica*, p. 43).

ECCARD (JEAN), né à Mulhausen en Thuringe, vers 1545, eut pour maître de composition le fameux Roland de Lassus. En 1583 il fut nommé vice-maître de chapelle de Georges-Frédéric, margrave de Brandebourg et duc de Prusse, à Kœnigsberg, et fut adjoint à Théodore Riccius, maître de chapelle titulaire, auquel il succéda en 1599. En 1608, il suivit la cour à Berlin. Son portrait a été gravé avec une inscription à sa louange en six vers latins de George Frœlich, professeur de musique. Il s'est fait connaître par la publication des ouvrages suivans : 1° *XX Cantiones sacræ Helmodi quinque et plur. vocum*, Mulhausen, 1574. 2° *Neuwe Teutsche Lieder mit 4 und 5 Stimmen gantz lieblich zu singen, und auff allerley musikalischen Instrumenten zu gebrauchen* (Nouvelles chansons allemandes à 4 et 5 voix, etc.), Mulhausen, 1578, in-4°. 3° *Crepundia sacra Helmoldi*, Mulhausen, 1596, in-4° La deuxième édition de cette collection a paru à Erfurt, en 1608, in-8°. 4° *Zwey-Theile 5 Stimmige geistliche Lieder auf den Choral gerichtet* (Deux livres de chants religieux à 5 voix sur des chorals, etc.), Kœnigsberg, 1597, 5 volumes in-4° On chante encore à Mulhausen les cantiques d'Eccard, au commencement et à la fin du service.

ECCLES (JEAN), fils de Salomon Eccles, professeur de violon et auteur de principes pour cet instrument, publiés dans l'ouvrage intitulé *The division violin*, imprimé à Londres en 1693. Son père lui enseigna la musique. Eccles a composé plusieurs airs détachés, qui ont été insérés dans les collections de son temps, des airs de danse et des entr'actes pour plusieurs tragédies ou drames. Parmi ses compositions on cite particulièrement *Rinaldo e Armida* et *le Jugement de Pâris* Ce fut aussi lui qui le premier mit en en musique l'Ode de Congrève pour le jour de Ste Cécile. Outre les airs d'Eccles, publiés dans diverses collections, et notamment dans celle qui a pour titre *The pills to purge melancoly* (Pilules pour chasser la mélancolie), on a aussi imprimé à Londres : *New Musick for opening of the theatre*, etc, etc. (Nouvelle musique pour l'ouverture du théâtre). Vers 1698, Eccles fut nommé maître de l'orchestre de la reine, place devenue vacante par la mort de *Staggins*. Il passa la dernière partie de sa vie à *Kingston*, dans *Surry*.

ECCLES (HENRY), frère du précédent, fut un violiniste d'une force peu ordinaire, pour son temps. Mécontent de ce que son talent n'était pas récompensé dans sa patrie, comme il devait l'être, il se rendit à Paris, et y fut admis dans la musique du roi. Eccles a composé *douze solos pour le violon*, qui ont été publiés à Paris en 1720. Cet ouvrage a paru en deux livres. Eccles imite dans sa composition le style de Corelli.

ÉCHION, musicien grec, qui vivait à Rome du temps de Juvenal, était un fameux joueur de cithare. Il paraît qu'il partageait avec les joueurs de flûte Glaphire et Ambrosius les faveurs de beaucoup de dames romaines, car Juvenal en parle en ces vers :

Accipis uxorem, de qui citharœdus Echion,
Aut Glaphyrus fiat pater, Ambrosiusque choraules.
(Sat. 6. v. 76.)

« Tu te maries; les pères de tes enfans « seront ou le citharède Echion, ou les « joueurs de flûte Glaphyre et Ambrosius. »

Laborde a fait sur ces vers une singulière méprise : il a cru que *Choraules* signifie *employés dans les chœurs*, tandis que le sens est *joueur de la flûte appelée Choraule*.

ECK (JEAN-FRÉDÉRIC), né à Manheim, en 1766, passe pour être un des violinistes les plus distingués de l'Allemagne. Son père,

né en Bohême, qui était premier cor au service de l'électeur Palatin, mit le jeune Eck sous la direction de Chrétien Danner pour apprendre à jouer du violon. Il acquit sous cet habile maître un beau son, une intonation juste et beaucoup de légèreté. En 1778 il suivit l'orchestre de la cour à Munich, le maître de chapelle Winter lui donna des leçons de composition. Nommé directeur des concerts de la cour en 1788, il ne tarda pas à prendre ausssi la direction du théâtre national. En 1801, il se maria pour la seconde fois, demanda sa retraite et l'obtint. Ce fut vers cette époque qu'il fit un voyage en France, et qu'il visita Paris. Il a publié six concertos de violon qui ont été gravés à Offenbach et à Paris, et une symphonie concertante pour deux violons, publiée à Leipsick, chez Breitkopf.

ECK (FRANÇOIS), frère du précédent, et comme lui violiniste fort habile, naquit à Manheim, en 1774, et reçut des leçons de son frère. Admis dans la chapelle de l'électeur de Bavière, il paraissait devoir finir ses jours à Munich, mais une aventure galante qu'il eut avec une dame de haute naissance, et qui eut de l'éclat, l'obligea à quitter cette ville en 1801. Sa situation était d'autant plus fâcheuse en cette circonstance, qu'un vol venait de le priver de tout ce qu'il possédait. Il se rendit d'abord à Riga, puis à Pétersbourg où il se livra à un travail constant et bien dirigé pour augmenter son talent. L'empereur Alexandre l'ayant entendu fut si satisfait de son jeu qu'il le nomma directeur et violon solo des concerts de la cour; mais bientôt Eck tomba dans un bigotisme excessif, et les remords dont il fut tourmenté au souvenir des erreurs de sa jeunesse troublèrent sa raison. L'empereur de Russie le renvoya à son frère, sous escorte, et celui-ci le plaça dans une maison de santé à Strasbourg. Il y mourut en 1804. Je possède en manuscrit un concerto de violon de cet artiste.

ECKART (JEAN-GODEFROI), naquit à Augsbourg en 1734. Issu de parens pauvres, il ne put se procurer de maître pour apprendre la musique, quoiqu'il se sentît un goût passionné pour cet art. Il se mit donc à étudier seul sur un mauvais clavecin qu'il s'était procuré, et par une persévérance sans bornes, et l'étude du *Clavecin tempéré* de Bach, il parvint à un haut degré de force sur le piano. Son ami, George André Stein, célèbre facteur d'orgues, l'engagea à l'accompagner à Paris, en 1758; les succès qu'il y obtint le décidèrent à s'y fixer. Vers le même temps il se livra à l'étude de la miniature, et il acquit assez d'habileté en ce genre pour assurer son existence. Ayant le désir de perfectionner son talent pour le clavecin, il peignait le jour pour vivre, et étudiait la musique la nuit. C'est par ce moyen qu'il a obtenu la réputation d'un des plus habiles clavecinistes de son temps. Il est mort à Paris, vers la fin du mois d'août 1809, âgé de 75 ans. On a gravé de lui : 1° 6 sonates pour le piano, Paris, 1763; elles ont été publiées aussi à Londres et à Leipsick, avec un titre italien. 2° 2 sonates de clavecin, œuvre 2ᵉ. 3° *Le Maréchal de Saxe,* menuet avec six variations pour le clavecin, Londres.

ECKEL (MATHIEU), compositeur allemand, vécut dans la première moitié du seizième siècle. Il a mis en musique un recueil de chansons en diverses langues, qui a paru en plusieurs suites, depuis 1530 jusqu'en 1540, in-8° obl. On trouve ce recueil dans la bibliothèque publique de Zwickau.

ECKELT (JEAN-VALENTIN), né à Werningshausen, près d'Erfurt, vers 1690, fit ses études à l'école de Gotha, et y apprit la musique. Lorsqu'il crut avoir acquis assez de connaissances dans son art, il entreprit de voyager pour se faire connaître. Il ne tarda pas à être nommé organiste à Wernigerode, en Prusse. La manière distinguée dont il remplit ses fonctions lui procura l'avantage d'être appelé en qualité d'organiste à l'église de la Trinité à Son-

dershausen, place qu'il occupa jusqu'à sa mort arrivée en 1734. Ce musicien a laissé en manuscrit plusieurs recueils de pièces et de préludes pour l'orgue, une *Passion* à grand orchestre, et une collection de cantiques. Mais c'est surtout comme écrivain didactique qu'il s'est rendu recommandable par la composition des ouvrages suivans : 1° *Experimenta musicæ geometrica,* Erfurt, 1715. 2° *Instruction pour former une fugue,* 1722. 3° *Abregé de ce qu'il est nécessaire à un musicien de savoir,* in-4°. 4° Enfin un ouvrage dont il s'est occupé dans les dernières années de sa vie, et dont il y avait déjà beaucoup de cahiers achevés en 1724, mais qui s'est égaré depuis la mort de l'auteur. C'était plutôt un commentaire mathématico-musico-mystique sur la Bible entière qu'un traité de musique. La bibliothèque musicale d'Eckelt qui pouvait passer pour complète de son temps, contenait tous les ouvrages de Werkmeister, de Prinz, de Mattheson et d'autres, publiés jusqu'alors. Les notes qu'il avait ajoutées à la plupart de ses livres prouvaient l'étendue de son instruction.

ECKERSBERG (JEAN-GUILLAUME), organiste et habile violiniste, naquit à Dresde, le 20 août 1762. Nommé organiste de l'église Sainte-Sophie de cette ville, en 1783, à l'âge de vingt-un ans, il le fut ensuite de l'église de la garnison. Plus tard il fut appelé comme organiste à l'église de Neustadt; il est mort dans ce lieu le 21 août 1821. Eckersberg s'est fait connaître comme compositeur par la cantate de Schiller intitulée *La Cloche*, qu'il a écrite à grand orchestre en 1804. On a aussi de lui un air varié pour le piano, Dresde, Hilscher; des polonaises et des danses pour le piano, et des chansons allemandes avec accompagnement.

ECKERSBERG (ÉDOUARD), fils du précédent et son élève, est né à Neustadt-Dresde, en 1797. Il a succédé à son père comme organiste. Cet artiste n'a publié jusqu'à ce jour que des danses pour le piano.

ECKHARDT (CHARLES-FRÉDÉRIC), chancelier de la régence de Donauschigen, dans le grand-duché de Bade, s'est fait connaître, vers la fin du siècle dernier, par les ouvrages suivans : 1° *Trois sonates pour le piano, op.* 1. Offenbach, 1798. 2° Variations pour le piano sur l'air : *Freut euch des Lebens*, op. 2, ibid. 3° *Mélanges pour le piano et le chant,* ibid. 1801. 4° *Six sonates faciles,* Dresde.

EDEL (GEORGES), musicien de la cour de Vienne, en 1800, a publié : 1° Huit variations sur un thême allemand, Vienne, 1798. 2° Huit airs allemands pour le clavecin, op. 5. 3° Trois duos pour deux violons, op. 6. 4° Sérénade pour violon, violoncelle et guitare, op. 7, Vienne. 5° *Idem* pour violon, alto et guitare, Hambourg.

EDELMAN (JEAN-FRÉDÉRIC), né à Strasbourg, le 6 mai 1749, fut un pianiste distingué. En 1782, il donna à l'Opéra *L'acte du feu,* dans le ballet des Éléments, et *Ariane dans l'île de Naxos*, qui obtinrent du succès. A l'aurore de la révolution, Edelmann en embrassa les principes avec fureur, et après avoir envoyé à l'échafaud un grand nombre de victimes, et notamment le baron de Diétrich, son bienfaiteur, il y périt lui-même, avec son frère, en 1794. Ses compositions, qui sont toutes pour le piano, consistent en *trois concertos*, neuf œuvres de sonates avec violon obligé, et des caprices, gravés à Offenbach, Worms, Manheim et Paris. On connaît aussi de ce musicien des quatuors pour clavecin, op. 15, Amsterdam, et une scène lyrique intitulée *La Bergère des Alpes pour soprano et basse,* gravée à Paris en partition. Il y a du talent dans tous ces ouvrages, et l'on ne peut douter qu'Edelmann ne se fût fait une brillante réputation, si la révolution ne l'eût détourné de sa carrière.

EDER (CHARLES-GASPARD), violoncelliste, né en Bavière en 1751, apprit la composition sous la direction de Lang et de Kœlher, et fut appelé, jeune encore, à la cour de l'électeur de Trêves, où il obtint

la place de premier violoncelliste de la musique particulière. Il a parcouru depuis ce temps les principales villes de l'Allemagne, et s'est fait entendre partout avec succès. Il a composé pour le violoncelle vingt solos, trois duos, deux trios et quatorze concertos; mais il n'a fait graver que deux symphonies à grand orchestre, et deux quintettes.

EDER (PHILIPPE), pianiste à Vienne, au commencement de ce siècle, a publié pour son instrument les ouvrages suivans: 1° *Variations très faciles pour le clavecin*, op. 1. Vienne, 1803. 2° *Idem*, op. 2. 3° *Sonates très faciles pour le clavecin avec violon*, op. 3. 4° *Rondo très facile pour le clavecin*, op. 4. 5° *Valses pour le clavecin*, op. 5. 6° *Allemandes pour le clavecin*, op. 6.

EDGECUMBE (LE COMTE MOUNT), amateur de musique, d'une haute naissance, né à Londres, vers 1752, mort en 1828, a publié un livre intitulé : *Musical reminiscences of an old amateur, chiefly respecting the italian Opera in England, for fifty years, from* 1773 *to* 1823 (Réminiscences musicales d'un vieil amateur, principalement en ce qui concerne l'Opéra italien en Angleterre, pendant cinquante ans, depuis 1773 jusqu'en 1823, seconde édition, continuée jusqu'à ce jour), Londres, W. Clarke, 1827, in-8°. Dans ce résumé de ses souvenirs, le comte Mount-Edgecumbe laisse partout percer ses regrets sur la décadence de la musique et particulièrement de l'art du chant. Ses héros en ce genre sont Pacchiarotti, Marchesi et la Banti, qu'il considère comme fort supérieurs à tous les chanteurs de l'époque actuelle. Son livre est rempli de curieuses anecdotes sur ces artistes, et sur MMmes Billington, Grassini et Catalani. Bien que le titre de l'ouvrage du comte Edgecumbe indique une deuxième édition, il n'y en a point eu d'autre que celle-là; mais l'ouvrage était imprimé depuis plusieurs années avant qu'il parût, et quelques exemplaires seulement avaient été donnés par l'auteur à ses amis. On y a fait ensuite quelques additions, et dans cet état, le livre a été mis en vente.

EDLEN DE MOSEL (J.-F.), amateur de musique et littérateur, demeurant à Vienne, a été l'ami du compositeur Salieri, qui le chargea d'écrire sur lui une notice biographique. Quelques années après la mort de cet artiste distingué, M. Edlen de Mosel a rempli sa mission en publiant un ouvrage rempli d'intérêt sur la vie et les ouvrages d'Antoine Salieri, sous ce titre : *Ueber das Leben und die Werke des Anton Salieri, K. K. Hofkapellmeisters*, etc., Vienne. J. B. Wellishausser, 1827, in-8° de 212 pages.

EDLING (JEAN), virtuose sur la clarinette, né à Falker, près d'Eisenach, entra fort jeune dans la musique du duc de Saxe-Weimar. Son jeu était d'une perfection peu commune, et il promettait à l'Allemagne un artiste du premier ordre, lorsqu'il mourut en 1786, à l'âge de vingt-deux ans. Il a laissé en manuscrit beaucoup de concertos pour son instrument, et quelques symphonies pour l'orchestre. Il a aussi composé la musique d'un mélodrame intitulé *Elfride* : elle a été gravée pour le piano, à Berlin, en 1790.

EDLINGER (THOMAS), célèbre luthier, né en Bohême, vivait à Prague en 1715. Baron, dans ses recherches sur le luth, lui accorde beaucoup d'éloges pour la bonté de ses instrumens. Les luths de Thomas Edlinger soutiennent en effet la comparaison avec les anciens instrumens de Gaspard de Salo, qui furent longtemps considérés comme les meilleurs.

EDLINGER (JOSEPH-JOACHIM), fils du précédent, fut aussi excellent fabricant de luths. Après avoir fait son apprentissage chez son père, il fit un voyage en Italie pour se perfectionner dans son art. Il y vécut quelques années, et visita Crémone, Rome, Naples, Bologne, Ferrare, et Venise, puis retourna dans sa patrie.

Il est mort à Prague le 30 mai 1748. Ses instrumens sont recherchés.

EEKMANS (LIVINUS), constructeur d'orgues Hollandais, vivait dans la première moitié du dix-septième siècle, et paraît être mort en 1645. Il est auteur du grand orgue d'Alkmar, achevé en 1639. Cet orgue est composé de *cinquante-six jeux :* l'harmonie en est excellente.

EFFTERDINGEN ou AFTERDINGEN (HENRI D'), maître-chanteur (trouvère allemand), vécut au commencement du treizième siècle. Il fut d'abord attaché à la cour de Léopold d'Autriche, qu'il quitta pour se rendre à celle du landgrave Herrman de Thuringe. Plus tard, il obtint le titre de *bourgeois* d'Eisenach. Effterdigen est l'auteur de *L'heldenbuch* (Le livre des héros), où les plus anciennes chansons allemandes sont recueillies.

EGARD (PAUL), prédicateur à Norttorp; dans le Holstein, naquit à Kellinghausen dans la même province, vers 1598. Il a publié une dissertation sur le cornet d'or qui fut trouvé en Danemark dans le seizième siècle, sous ce titre : *Schriftmæssige Gedanken über das Goldenhorn*, Lunebourg, 1644.

EGENDACKER (JEAN-CHRISTOPHE), facteur d'orgues, né dans le Palatinat, vers la fin du dix-septième siècle, a construit en 1706 l'orgue de la cathédrale de Salzbourg, à trois claviers et 44 registres. Son fils, Roch Egendacker, l'a augmenté de plusieurs registres, en 1782.

EGENDACKER (ROCH), fils du précédent, facteur d'orgues, né à Passau, a construit en 1735 le petit orgue, à 12 registres, du couvent de San Salvador, en Bavière, et en 1754, celui du couvent de *Benedict Baiern* (Benoit de Bavière), à 35 registres.

EGGERS (NICOLAS), né à Lunebourg, étudia à Jena vers 1684, et fut ensuite pasteur à Brême et prédicateur du ministre de Suède, résidant dans cette ville. Il vivait encore en 1713. On a de lui deux dissertations curieuses sur les cloches; elles sont intitulées : 1° *Dissertatio Philologico-Historica, Campanarum nomen et originem complectens.* Jena, 1684, 7 feuilles in-4°. 2° *Dissertatio de campanarum materia et forma*, ibid, 1685, in-4°.

EGLI (JEAN-HENRI), né à Seegreben, dans le canton de Zurich, le 4 mars 1742, est considéré comme un des meilleurs compositeurs nés en Suisse, particulièrement pour les cantiques religieux. Il était déjà âgé de quinze ans quand il commença à s'occuper de musique; le pasteur Schmiedli, de Wetzikon, fut son maître et lui fit faire de si rapides progrès, qu'après trois années d'études il put être employé comme musicien dans les églises. Il y passa toute sa vie, livré à la composition d'une multitude de chants religieux qui devinrent populaires dans toute la Suisse, et à l'amélioration de l'art dans sa patrie. Il mourut à Zurich vers 1807, laissant comme monumens de son activité artistique environ trente œuvres, parmi lesquels on remarque : 1° Des cantiques avec des mélodies chorales sur des textes de Lavater, Zurich, 1775. La 2me édition de ce recueil a paru en 1786. Vingt mélodies de ces cantiques ont été composées par Egli; les autres sont de Walder. 2° Chants religieux de Klopstock, Cramer, Lavater, et autres poètes célèbres, mis en musique pour une, deux, trois et quatre voix. Zurich, 1775. La 2eme édition est de 1788. Vingt cinq morceaux de ce recueil ont été composés par Walder. 3° Collection de chansons morales, avec accompagnement de clavecin. *Ibid.*, 1776. Il y a aussi des morceaux composés par Walder dans ce recueil. 4° Cantiques spirituels à 4 voix avec la basse chiffrée, *ibid.*, 1777. 2e édition, 1793. 5° Ode de Cramer : *Bald schwingt mein Geist sich auf vom Staube, ibid.*, 1778. La même ode a été réimprimée avec deux autres en 1786. 6° Douze cantates de nouvel an, mises en musique. 7° 60 cantiques avec mélodies, Zurich, 1779; 2eme édition améliorée, 1791.

8° Suite des cantiques spirituels de Klopstock, etc., *ibid.*, 1780. 9° Suite des chansons morales, etc., *ibid.*, 1780. 10° 6 chants religieux à 1, 2, 3 et 4 voix, *ibid.*, 1781. 11° Compositions vocales, en 2 parties, Zurich, 1785. Ce recueil contient 51 morceaux, grands et petits. 12° Chansons suisses avec mélodies, Zurich, 1787, 2e édition, 1798. 13° Livre de chant choral, *ibid.*, 1787. La septième édition de ce livre a été publiée en 1807. 14° Chansons populaires de la Suisse avec mélodies. *Ibid.* 15° Les odes sacrées de Gellert, avec les mélodies chorales. *Ibid*, 1789. 2e édition, en 1801. 16° Les odes sacrées et les chansons de Gellert, avec des mélodies faciles, suivies de six autres, entremêlées de solos et de duos. *Ibid*, 1791. 17° Marche des troupes Suisses et Allemandes, arrangées pour le clavecin. *Ibid*, 1796.

EHLERS (FRANÇOIS), en latin *Elerus*, né à Uelzen, dans le duché de Lunebourg, vers 1650, fut directeur de musique à Hambourg. Il a publié une collection de motets de sa composition, sous le titre de *Cantica Sacra*, etc., Hambourg, 1688. David Chytrœe y a ajouté une préface musico-historique.

EHLERS (MARTIN), professeur de philosophie à Kiel depuis 1770, et précédemment recteur à Segeberg, naquit en 1732, au territoire de Wilster dans le Holstein. Il est auteur d'un livre qui a pour titre : *Betrachtungen über die Sittliehkeit der vergnügungen* (considérations morales sur les divertissements), Flensbourg, 1779, 2 parties in-8°. Il y traite de l'effet de la musique et de la danse sur la morale.

EHLERS (GUILLAUME), professeur de chant et de déclamation, co-directeur des théâtres de Mayence et de Wisbaden, avec Clément de Remie, est né à Weimar en 1774. Après avoir fait de bonnes études littéraires et musicales, il débuta sur le théâtre de sa ville natale, et se fit bientôt la réputation d'un des chanteurs d'Opéra les plus habiles de l'Allemagne. En 1809, il brillait sur les théâtres de Vienne; cinq ans après il était premier ténor au théâtre de Breslau. Il fut ensuite attaché aux scènes principales de l'Allemagne jusqu'en 1824, époque où l'affaiblissement de sa voix l'obligea à prendre sa retraite. En 1829, il se fixa à Francfort et y établit une école de musique; deux ans après il devint régisseur de l'Opéra de cette ville, puis il s'associa à la direction du théâtre de Mayence, et prit la régie de l'Opéra. Il occupait encore cette position en 1834. Comme compositeur, Ehlers a publié : 1° Chants à voix seule avec accompagnement de piano, Hambourg, Bœhme. 2° Quatre chansons *idem*, Leipsick, Hofmeister. 3° Chansons avec accompagnement de guitare, Stuttgard, Cotta.

EHRENBERG (. . .), musicien allemand, mort fort jeune en 1790, a publié plusieurs recueils de chansons avec accompagnement de piano. Rellstab, marchand de musique à Berlin, a acquis ses manuscrits, dans lesquels se trouvent les ouvrages suivans : 1° *Geistliche Oden*. 2 parties. 2° *Psalmen und geistliche Lieder*. 3° La troisième partie de ses chansons. 4° Cantique sur le *Messie*, avec acc. de piano. 5° *Le soir*, chanson de Matthison. 6° *Azakia*, op. de Schwan. 7° Elégie pour voix de soprano. 8° *Hymne au mois de mai*, duo pour soprano et tenor. 9° *Idylle :* Duo pour les mêmes voix. 10° Chœur avec acc. de deux clarinettes, 2 cors et harpe.

EHRENHAUS (CHRÉTIEN), né en Thuringe, fut nommé diacre à Pulnitz, dans la Lusace supérieure, en 1659, et pasteur au même lieu, en 1670. Il est mort en 1703, à l'âge de 76 ans. On a de lui un sermon sur l'usage de l'orgue, en forme de commentaire sur le Psaume 150 : Il est intitulé : *Organographia, das ist Orgelpredigt über den* 150 *Psalm.* Erfurt, 1669, 6 feuilles in-fol. Cet ouvrage est fort rare.

EHRNSTEIN (JEAN-JACQUES STUPAN DE), compositeur allemand qui florissait au commencement du siècle dernier, a publié des trios pour deux violons et basse sous le titre de *Rosetum musicum oder VI Partien*

für 2 Violinen und Generalbass, 1702, et douze symphonies pour violon seul et basse.

EICHHORN (ADELAIRE), musicien allemand, vivait au commencement du dix-septième siècle. Il a publié des pièces instrumentales à quatre parties, sous ce titre: *Schœne ausserlesene gantze newe Intraden, Gagliarden und Couranten, ohne Text, mit 4 Stimmen*, Nuremberg, 1615, in-4°.

EICHHORN (JEAN), violiniste et compositeur allemand, né vers 1766, vécut d'abord à Berlin, s'établit ensuite à Bruchsal, dans le grand-duché de Bade, et enfin s'engagea, en 1807, à l'orchestre de Manheim, où il se trouvait encore en 1815. Il a fait graver à Berlin, en 1791, plusieurs solos et un concerto pour le violon. On connaît aussi de lui *trois quatuors pour deux violons, alto et basse*, Darmstadt, 1794, *trois duos pour deux violons, op.* 9, Leipsick, Kühnel, et un *grand quintetto pour deux violons, deux altos et basse, op.* 11, ibid.

EICHHORN (JEAN-PAUL), et ses fils (JEAN-GODEFROI-ERNEST, et JEAN-CHARLES-EDOUARD), connus sous le nom des *frères Eichhorn*. J'emprunte à *l'Universal Lexikon der Tonkunst,* publié par M. G. Schilling, cette notice où le père des jeunes virtuoses est traité avec beaucoup de sévérité. Je crois devoir faire cette déclaration parce qu'il m'a semblé que je ne pouvais rapporter des faits tels que ceux qu'on va lire sans indiquer la source où je les ai puisés. J'ai souvent regretté que d'aussi belles facultés que celles de ces deux enfans, et surtout de l'aîné, fussent exploitées au détriment de leur avenir d'artiste; j'ignorais qu'il y eût des reproches plus graves à adresser à leur père. J'abrége seulement les détails donnés par l'*Universal Lexikon.*

Eichhorn (Jean-Paul) est né le 22 février 1787, au village de Neuses, près de Cobourg, et y reçut une éducation de paysan. Ayant appris le métier de tisserand, il l'exerça jusqu'à l'âge de vingt ans. Son goût pour la musique s'était manifesté de bonne heure; il fréquentait avec assiduité les leçons de chant de l'école du village, si mauvaises qu'elles fussent, et retenait avec facilité les mélodies qu'il entendait. Il apprit d'oreille à jouer du violon, et se fit recevoir parmi les musiciens du village qui jouaient le dimanche des danses dans les cabarets. A l'âge de vingt ans il fut appelé au service militaire, et dut partir malgré sa répugnance pour la vie de soldat. Son séjour à la ville lui fournit l'occasion de prendre des leçons de musique; le cor, le trombone et le cor de bassette furent les instrumens qu'il apprit à jouer : plus tard il exécuta des solos sur ce dernier instrument dans les concerts de ses fils. De retour à Cobourg, il fut admis dans la musique de cette petite cour; sa position s'étant améliorée, il put se marier en 1821, et sa femme (Marguerite-Elisabeth-Maun) donna le jour à Ernest Eichhorn, le 30 avril 1822. Huit jours après, la jeune mère mourut des suites de l'enfantement. Les soins que réclamait l'enfant obligèrent Jean-Paul à se remarier bientôt après, et sa nouvelle épouse lui donna un second fils (Édouard Eichhorn), le 17 octobre 1823.

Dès l'âge le plus tendre, les deux enfans, et surtout l'aîné, firent voir les plus heureuses dispositions pour la musique. Une circonstance singulière fixa l'attention du père sur ces artistes nés. On leur avait donné de petits violons achetés à la foire, et sur lesquels il s'amusaient. Jean-Paul Eichhorn rentrant chez lui fut étonné d'entendre jouer par ses enfans la marche de la retraite, à deux violons, avec une justesse remarquable; mais sa surprise devint plus grande lorsqu'il eut examiné les instrumens. Chacun de ces petits violons était accordés par quintes justes, mais ils n'étaient point d'accord ensemble, en sorte que les enfans avaient dû éviter de faire usage des cordes à vide et avaient corrigé d'instinct, par le doigté, les différences d'accord de leurs instrumens. Dès ce moment le père donna

tous ses soins à l'éducation musicale de son fils aîné, et pendant un certain temps, celle du plus jeune fut négligée; mais la mère d'Édouard fit tant d'instances auprès de son mari, que celui-ci consentit enfin à donner des leçons à ses deux enfans. Leurs progrès tinrent du prodige. Ernest n'avait point encore six ans quand il joua à la cour un concerto de Kreutzer, au mois de mars 1828. Édouard, qui l'accompagnait, fit aussi preuve d'une habileté étonnante pour son âge. Deux mois après, un concert fut organisé chez le prince, et les deux enfans y produisirent une vive impression. Ils reçurent du duc de Cobourg quelques pièces d'or. La vue de ce métal, et la faveur du prince firent comprendre à Jean-Paul Eichhorn le parti qu'il pouvait tirer de ses enfans pour sa fortune. Dès ce moment, ils furent contraints de se livrer à l'étude de leur instrument nuit et jour; toute instruction littéraire, morale et religieuse leur fut refusée; ils avaient en eux des sources de richesses que leur père voulait exploiter à tout prix. Le 15 mai, un premier voyage fut entrepris, et la famille Eichhorn visita Bamberg, Nuremberg, Anspach, Munich, Tegernsée et Augsbourg. Partout les enfans excitèrent l'admiration; partout ils firent une riche moisson de l'or dont leur père était avide. De retour à Cobourg, celui-ci voulut préparer ses fils à des voyages plus étendus dans les grandes villes de l'Europe, et ne leur laissa plus même quelques momens de repos ou de délassement. Si la fatigue les accablait, si l'archet échappait à leurs mains débiles, il n'y avait point d'excès auxquels leur père ne se livrât contre eux; jusque là qu'on le vit, malgré les cris de désespoir de la mère, les traîner par les cheveux en les accablant de coups. C'est ainsi que fut formé ce talent précoce de deux infortunés que Paris, Londres, Vienne, Berlin, ont admirés. En vain des richesses inespérées, et cent fois au-dessus de ce qu'il pouvait attendre de ses propres travaux, ont-elles été recueillies par Jean-Paul Eichhorn; sa soif de l'or est insatiable, et tant qu'il lui restera l'espoir de gagner un écu par le talent de ses fils, il n'y aura point de repos pour eux. Dans l'été de 1835, ces intéressans artistes visitaient les cours du nord. Ernest est maintenant parvenu à un degré d'habileté qui peut soutenir la comparaison avec le talent des plus grands violonistes; cependant, il n'est âgé que de quatorze ans. A l'égard du sentiment du beau de l'art, il est à craindre qu'il ne soit émoussé en lui. On en a fait une machine à concerts; on lui a donné l'habitude d'un certain nombre de tours de force; mais une véritable instruction musicale lui a été refusée, et peut être est-il déjà trop tard pour qu'il puisse l'acquérir. Son âme, d'ailleurs, ne reçoit jamais d'impressions élevées, et l'on sait que l'âme de l'artiste est la source de son talent. Dieu veuille que le sien ne soit point un fruit avorté! Édouard, bien qu'inférieur en habileté à son frère, a eu aussi sa part de succès. On aurait pu en faire un musicien distingué, mais la nature ne paraît pas l'avoir destiné à se placer au premier rang.

EICHLER (HENRI), habile mécanicien, naquit à Liebstadt près de Pirna, en 1637, et exerça son art à Augsbourg, où il est mort en 1719. On lui doit plusieurs perfectionnemens importans dans le mécanisme de l'orgue, et l'on cite avec éloge plusieurs de ses ouvrages en ce genre, et particulièrement des orgues de chambre remarquables par la beauté des jeux de flûte.

EICHLER (ERNEST), musicien allemand, vint à Paris vers 1776, et y enseigna la musique jusqu'à sa mort, arrivée en 1794. Il a publié de 1783 à 1790 deux œuvres de quatuors pour deux violons, alto et basse, chez Sieber, à Paris.

EICHLER (FRÉDÉRIC-GUILLAUME), premier violon du théâtre de Kœnigsberg, est né à Leipsick, en 1809. Élève de Spohr, il a acquis par les leçons de cet habile maître un talent remarquable par la justesse, la beauté du son, le maniement de l'archet dans les plus grandes difficultés, et le goût dans les détails. Il y a lieu de

croire que Eichler, fort jeune encore, sera placé dans peu d'années parmi les plus habiles violonistes de l'Europe. En 1832 il a été appelé à Kœnigsberg pour y prendre la position de premier violon solo du théâtre. On connait de lui des variations sur un thème suisse, avec accompagnement d'orchestre ou de piano (œuvre 2e, Leipsick, Breitkopf et Hærtel), qui ont obtenu en Allemagne un succès d'enthousiasme, surtout quand elles ont été exécutées par l'auteur.

EICHMANN (PIERRE), chantre et maître d'école à Stargard, dans la Poméranie, naquit en 1561, et mourut en 1623, avec le titre de professeur émérite. Il a fait imprimer un opuscule qui a pour titre : *Oratio de divina origine atque utilitate multiplici præstantissimæ ac nobilissimæ artis musicæ, habita pro more antiquitus recepto in Schola Stargardiensi,* Stettin, 1600, in-4°.

EICHMANN (BERNARD), compositeur, né en Prusse vers 1755, a publié à Berlin, en 1784, trois symphonies à neuf parties, op. 1.

EICHNER (ERNEST), virtuose du premier ordre sur le basson, naquit à Manheim le 9 février 1740. A une habileté rare sur son instrument, il joignait le talent du compositeur, et se fit autant remarquer par la fécondité de sa plume que par l'élégance de ses compositions. Nommé maître de concerts au service du prince de Deux-Ponts à l'âge de vingt-six ans, il écrivit pour cette cour un grand nombre de symphonies à grand orchestre, dont il publia le premier œuvre en 1770. Ayant demandé sa démission plusieurs fois sans pouvoir l'obtenir, il s'éloigna clandestinement. On courut après lui, mais il eut le bonheur de n'être pas rencontré, et se rendit en Angleterre, où il excita l'admiration. Après deux ans de séjour dans ce pays, il entra au service du Prince royal de Prusse, à Potsdam, et y passa le reste de ses jours, se livrant à la composition et à l'instruction de ses élèves. Parmi ceux-ci, les plus remarquables ont été Knoblauch et Mast. Eichner est mort à Potsdam au commencement de 1777, à l'âge de trente-sept ans. Ses principaux ouvrages sont : 1° 6 *Symphonies à grand orchestre, op.* 1. 2° *Deux concertos pour le basson, op.* 5 *et* 6. 3° *Trois Symphonies, op.* 4. 4° *Trois idem, op.* 5. 5° *Trois idem, op.* 6. 6° *Trois idem. op.* 7. 7° *Trois idem, op.* 8. 8° *Deux concertos pour le basson, op.* 9 *et* 10. 9° *Six concertos, op.* 11. Il a publié en outre quelques œuvres de quatuors et de trios pour violon.

EICHNER (ADÉLAÏDE), fille du précédent, née à Manheim en 1762, fut cantatrice excellente et pianiste habile. Sa voix s'étendait depuis *l'ut* grave du soprano jusqu'au *fa* aigu des pianos à cinq octaves. Elle joignait à ce don fort rare celui d'une grande légèreté, et beaucoup d'expression dans l'adagio. En 1773, elle entra au service du prince de Prusse : de là, elle passa, en 1784, à la chapelle Royale, puis au grand théâtre de Berlin. Elle est morte dans cette ville en 1787.

EICHNER (ERNEST), claveciniste allemand, s'est fait connaître par huit œuvres de sonates pour le piano, qui ont été gravés à Amsterdam et à Paris. On n'a point de renseignements sur la vie de cet artiste.

EIDENBENZ (CHRÉTIEN-THÉOPHILE), musicien de la chambre du duc de Würtemberg, et altiste dans la chapelle de Stuttgard, est mort dans cette ville le 20 août 1799, à l'âge de trente sept-ans. Il a composé pour le théâtre de la cour la musique du ballet intitulé : *Der Schæferlauf.* On a aussi sous son nom : 1° *XXIV Divertissemens pour le piano,* Stuttgard 1793, in-4°, 2° *Trois duos pour deux flûtes, op.* 6, Heilbronn, 1794. 3° *Pièces choisies pour le piano*, Leipsick, 1796. 4° *Douze chansons allemandes avec acc. de piano*, 1798.

EIDOUS (MARC-ANTOINE), né à Marseille; vers 1724, servit quelque temps en Espagne comme ingénieur, et se livra

à des travaux littéraires après qu'il fut rentré en France. C'est surtout par de nombreuses traductions qu'il s'est fait connaître; ces traductions sont en général peu exactes et peu élégantes. Il changeait même souvent en partie la forme des ouvrages qu'il traduisait, ou les abrégeait sans goût et sans discernement. C'est ainsi qu'il a défiguré le livre de John Brown (*A dissertation on the rise, union, and power, the progressions, separations and corruptions of poetry and music*) dans la traduction qu'il a publiée sous ce titre : *De l'origine et des progrès de la poésie, dans les différens genres, traduit de l'Anglais par M. E., et augmenté de notes historiques et critiques*. Paris, 1768, in-8°.

EIFENHUTH (THOMAS), selon Lipowsky (*Baierisches-Musik-Lexikon*), EISENHURT, suivant Forkel et Lichtenthal, EISENHUET, d'après E. L. Gerber (*Neues. Lex. der Tonk.*), chanoine régulier du couvent de St.-Georges, à Augsbourg, naquit en Bavière vers le milieu du dix-septième siècle, et fut d'abord organiste et maître de chapelle du prince abbé de Kempten. On a de lui : *Harmonia sacra per 30 Concentus musicos*, 2, 3, 4, 5, 6, 7 *vocibus distributa*, Augsbourg, 1675, in-4°. 2° *Antiphonarium Marianum, continens quatuor Antiphonas B. V. Mariæ, Almæ Redemptoris, Avæ Regina cœlorum, Regina cœli, Salve Regina* 1, 2, 3, 4 *voc. et* 2 *vel* 3 *violin. ad libit.* Kempten, 1676, 4°. 3° *Offertoria de Festis, Tempore, et Communi, novis textibus, Ariis, Fugis et stylo recitativo animata* 5 *voc. concert.* 5 *instrum. et* 4 *ripien.* Augsbourg, 1694, 4°. 4° *Musikalisches Fundament* (Fondement musical), 2 parties, Kempten, 1702, in-4°. Cette édition est la deuxième ; on ignore la date de la première. Ce dernier ouvrage est un traité de musique, didactique et pratique. La première partie traite des principes de la musique et du plain chant; la seconde renferme les exemples.

EIGENDORFER (GEORGES-JOSEPH), né en Bavière, en 1745, se livra dans sa jeunesse à l'étude des sciences et de la musique, et embrassa ensuite l'état ecclésiastique. Son jeu parfait sur l'orgue le fit placer d'abord comme organiste à la cathédrale de St. Martin à Landshut. Ayant obtenu depuis lors un bénéfice à Seligenthal, près de cette ville, il s'y retira et y vivait encore en 1812. On a de lui plusieurs concertos et des sonates de piano.

EILSCHOW (MATHIEU), écrivain danois qui vivait dans la première partie du siècle dernier, a publié une petite dissertation intitulée *De choro Antiquo, a Davide instituto ut templo inserviret*, Copenhague, 1732, in-4° d'une feuille. Il promettrait dans la préface de donner une suite dans laquelle il aurait traité des instrumens, de la manière de chanter, et de plusieurs autres objets relatifs à la musique du Temple ; mais il ne paraît pas qu'il ait tenu sa promesse.

EINIKE (GEORGES-FRÉDÉRIC), fils d'un chanteur et organiste de Hochstedt, en Thuringe, naquit le 16 avril 1710, et reçut de son père les premières instructions sur les sciences et sur la musique. Il fréquenta ensuite pendant sept ans les écoles de Closterdondorf et de Sangerhausen, et se rendit, en 1732, à l'université de Leipsick, où il étudia la composition sous la direction de Bach et de Scheibel, qui y étaient maîtres de chapelle. En 1746 il succéda à son père dans ses places à Hochstedt, passa ensuite à Frankenhausen en qualité de chantre et de directeur de musique, et enfin, en 1756, fut appelé aux mêmes fonctions à Nordhausen, où il mourut le 20 février 1770. On a de sa composition plusieurs années complètes de musique d'église, beaucoup de pièces et de cantates de circonstance, des concertos, des symphonies, etc ; mais tous ces ouvrages sont restés en manuscrit.

EISELT (JEAN-HENRI), violoniste à la chapelle de Dresde, depuis 1756, étudia le contrepoint pendant trois ans sous la direc-

tion de Tartini. Il s'est fait connaître en Allemagne par plusieurs compositions pour son instrument; mais elles sont restées en manuscrit.

EISENHOFFER (. . . .), compositeur né en Bavière, et fixé à Munich vers 1820, s'est fait connaître par quelques ouvrages dont les titres suivent : 1° La fête du roi, Ode saphique en latin et en allemand, pour chœur et orchestre. Munich, Falter. 2° Huit recueils de chants pour quatre voix d'hommes. *ibid.* 3° Un recueil de chansons pour trois voix. *idem*. op. 6. *ibid.* 4° Six chants pour voix de soprano et de tenor, avec acc. de piano, op. 8. *ibid.* 5° Trois recueils de chants à voix seule, avec acc. de piano, op, 5, 9, 13. *ibid.* 6° *Bavière, ma patrie!* Trois chants avec acc. de piano. *ibid.*

EISERT (JEAN), musicien de la chambre et violoniste à Dresde, est né à Georgenthal près de Rumburg, le 4 février 1775. Sans être placé parmi les virtuoses de l'Allemagne, il possède un talent estimable. J'ignore si l'on a de lui quelque composition.

EISERT (JEAN), fils du précédent, est un organiste distingué. Il est né à Dresde en 1810, et s'est fixé à Vienne, où il a publié des pièces d'orgue, notamment de bonnes fugues.

EISRICH (CHARLES-TRAUGOTT), directeur de musique à Riga, est né à Baireuth vers 1776. Il possède un talent assez distingué comme pianiste et comme violoniste; mais c'est sourtout comme compositeur de chansons qu'il s'est fait de la réputation en Allemagne. Son mérite en ce genre consiste surtout dans l'expression spirituelle des paroles. On a de lui des chansonnettes pour soprano et tenor, avec acc. de piano, Leipsick, Hofmeister, et sept recueils de chansons à voix seule, avec acc. de piano. Leipsick, Hofmeister, Fleischer, etc.

EKHART (FRANÇOIS-JOSEPH), né à Tœplitz, en Bohême, vers 1735, était déjà assez habile sur le piano à l'âge de six ans. Elève de son père pour l'orgue, il fut admiré pour son talent sur cet instrument, et passa pour un organiste distingué, même dans la Bohême où les bons organistes ne sont point rares. Il voyagea beaucoup, particulièrement en Italie, et vécut à Rome pendant plusieurs années. Le pape (Clément XIV), qui était connaisseur dans tous les arts, admira son talent comme organiste et comme harpiste. Nommé organiste de la basilique de Saint-Pierre, par ce pontife, il charma souvent sa retraite par les accens de sa harpe. En 1780, Ekhart jouissait en Italie de beaucoup de célébrité comme organiste et comme compositeur. La plupart de ses ouvrages ont été dédiés à son père, qui vécut fort vieux, et se trouvent encore en Bohême, dans quelques bibliothèques d'amateurs de musique.

ELER (ANDRÉ), né en Alsace, vers 1764, vint fort jeune à Paris, et s'y fit connaître par quelques bonnes compositions pour les instrumens à vent. Plus occupé du soin de s'instruire que du désir de se faire valoir dans le monde, il ne jouit pas de la réputation qu'il méritait, et resta presque toujours dans un état voisin de la misère. Lors de la réorganisation de l'école royale de musique en 1816, il fut nommé professeur de contrepoint; mais il ne profita pas long-temps de cette amélioration dans sa fortune, car il mourut le 21 avril 1821. Le gouvernement a voulu réparer envers lui l'injustice du sort, en accordant une pension à sa veuve. Eler a composé la musique d'*Apelle et Campaspe*, qui fut joué à l'Opéra en 1798, et celle de *L'habit du chevalier de Grammont*, qu'on a représenté au théâtre de l'Opéra comique, en 1800, et qui est resté au répertoire. Plus de vingt ans avant sa mort il avait écrit un opéra intitulé : *La forêt de Brama*, dont le poème était reçu depuis long-temps; et, comme beaucoup d'autres victimes de l'incurie de l'administration de l'Académie royale de musique, il a attendu vainement qu'on représentât son ouvrage. Les compositions instrumentales d'Eler sont : 1° *Ou-*

verture en harmonie, Paris, Ozi. 2° *Six Walses et une Anglaise pour 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons.* 3° *Sinfonie concertante pour flûte, cor et basson*, ibid. 4° *Trois quatuors pour deux violons, alto et basse*, op. 2. ibid. 5° *Trois trios pour deux violons et basse*, Paris, Pleyel. 6° *Trois quatuors pour flûte, clarinette, cor et basson*, op. 6. ibid. 7° *Trois quatuors pour flûte, violon, alto et basse*, op. 7. 8° *Six sonates pour piano, violon et vlle*, op. 8. Paris, 1801. 9° *Concerto pour cor en fa, avec orchestre*, ibid. 10° *Trois trios pour flûte, clarinette et basson*, op. 9. ibid. 11° *Trois quatuors pour deux clarinettes, cor et basson*, op. 10. *ibid.* 12° *Trois quatuors pour flûte, clarinette, cor et basson*, op. 11. ibid. Dans les dernières années de sa vie, Eler fut presque constamment occupé à mettre en partition, ou à extraire d'anciens recueils, les compositions des maîtres les plus célèbres du 16e siècle. Il en avait formé une collection d'environ sept volumes in-fol. d'une écriture serrée. Ce précieux recueil a été acquis après sa mort par le gouvernement français pour la bibliothèque du conservatoire : il y est connu sous le nom de *Collection Eler*.

ELEUTHÈRE, musicien grec, dont parle Athénée, inventa l'espèce de chanson qu'on appelait *OEnope*. Il gagna un prix aux jeux Pythiques par la beauté de sa voix, quoiqu'il n'eût pas composé l'hymne qu'il chantait.

ELFORT (RICHARD), musicien anglais, fut d'abord attaché au chœur de l'église de Lincoln, et ensuite à celui de Durham. La beauté de sa voix de tenor le détermina plus tard à débuter sur le théâtre de Londres, mais sa petite taille, son embonpoint et son peu de talent comme acteur le firent bientôt renoncer à cette carrière. En 1706, il entra à la chapelle du Roi, avec cent livres sterling d'appointements. On a de lui *Six antiennes à voix seule*, que Weldon a insérées dans sa collection intitulée *Divine Harmony*, avec une préface d'Elfort.

ELIE DE SALOMON, en latin ELIAS SALOMONIS, clerc de Sainte-Astere, dans le Périgord, vivait dans le seconde moitié du treizième siècle, et a écrit en 1274 un traité de musique qu'il a dédié au pape Grégoire X, et qui a pour titre : *Scientia artis Musicæ.* L'abbé Gerbert a publié cet ouvrage dans le troisième volume de sa collection des écrivains ecclésiastiques sur la musique (p. 16 — 64), d'après un manuscrit de la bibliothèque ambroisienne de Milan. L'ouvrage d'Elie de Salomon renferme un traité du plain-chant où l'on trouve de bonnes observations qui ne sont point ailleurs; mais ce qui lui donne une importance assez grande pour l'art, c'est qu'on trouve au trentième chapitre les règles les plus anciennes qui sont parvenues jusqu'à nous pour faire le contrepoint improvisé appelé en France *Chant sur le livre*, et en Italie, *Contrapunto da mente* [1]. Ce chapitre a pour titre : *Rubrica de notitia cantandi in quatuor voces, et de quibusdam notabilibus debitis et honestis.*

ELLEVIOU (JEAN), acteur célèbre de l'Opéra comique, est né à Rennes, le 14

[1] On trouve il est vrai dans les écrits d'Hucbaud, ou d'Hucbald de Saint-Amand et de ses successeurs, des indications précises d'un genre de chant organisé et improvisé appelé *Diaphonie*; mais c'est d'une sorte de contrepoint régulier qu'il est question dans le livre d'Elie de Salomon, et non de cette barbare invention.

Il est vrai encore que dans le manuscrit 812 du fonds de St.-Victor, de la bibliothèque royale de Paris, lequel contient un traité de musique du commencement du treizième siècle, on trouve des règles de *déchant* ou contrepoint improvisé qui commencent par ces mots : *Quisquis veult deschanter, il doit premiers savoir quest quest quins et doubles; ejus est li quinte et doubles est la witisme; et doit regarder se li chans monte ou avale : se il monte nous devons prendre la double note; se il avale, nous devons prendre la quinte note*, etc.; mais ces règles ne s'appliquent qu'au contrepoint à deux parties, tandis que celles qui sont données par Elie de Salomon ont pour objet le contrepoint à quatre.

Vers le temps où vivait Elie de Salomon, Marchetto de Padoue écrivait aussi des règles de contrepoint improvisé; mais ses ouvrages n'ont été rendus publics qu'au commencement du quatorzième siècle.

juin 1769. Son père, chirurgien en chef de l'hôpital de cette ville, le destinait à suivre sa profession, et ses études furent dirigées vers ce but; mais la répugnance que la dissection des cadavres inspirait au jeune Elleviou était invincible. Un goût passionné pour la comédie lui faisait chercher les occasions de la jouer en société; bientôt il ne lui suffit plus d'en faire un délassement à ses travaux, et le désir de se faire comédien lui fit abandonner clandestinement la maison paternelle. Arrivé à Paris, il y fut engagé par le directeur du théâtre de la Rochelle qui l'emmena et qui se disposait à le faire paraître en public, quand l'intendant de la province fit arrêter le débutant, qui ne recouvra sa liberté qu'à l'arrivée de son père. Après de vives altercations, Elleviou promit de renoncer à la comédie, et consentit à retourner à Rennes. Il y reprit le cours de ses études, et quelque temps après il fut envoyé à Paris pour y terminer ses cours. Mais à peine y fut-il arrivé, qu'il prit la résolution de secouer le joug paternel et de s'abandonner à sa vocation pour le théâtre. Le 1er avril 1790 il débuta à la comédie italienne par le rôle du *Déserteur*. Sa voix alors était une basse-taille dont le timbre était sourd et dont l'étendue n'était pas développée. Ses succès ne répondirent point d'abord aux espérances que son goût pour la scène avait fait naître; cependant il fut reçu dans la même année comme acteur aux appointemens. Le premier rôle nouveau qui lui fut confié est celui du nègre, dans *Paul et Virginie*, de Kreutzer; bientôt après, le travail qu'il fit pour développer les sons élevés de sa voix en changèrent le caractère; il perdit successivement plusieurs notes graves, et de basse qu'elle était d'abord, sa voix se transforma en tenor, qui s'étendit chaque jour vers le haut par l'étude qu'il fit des sons de tête. La métamorphose était déjà opérée en 1792, car Elleviou put chanter alors le rôle de *Philippe* dans l'opéra de Dalayrac intitulé *Philippe et Georgette*. Ce rôle commença sa réputation. Chanteur agréable, et doué de tous les avantages de la taille et de la figure, il plaisait aux femmes, mais les hommes le jugeaient plus sévèrement, et le plaçaient fort au-dessous de Michu, comme acteur.

Enlevé par la loi sur la réquisition à ses études dramatiques, Elleviou dut se rendre à l'armée; mais il y resta peu de temps; une commission fictive qu'il se fit donner le ramena à Paris, où il prit parti dans les sociétés de jeunes gens appelées *Sociétés de muscadins*, qui entreprirent d'opérer une réaction complète après le 9 thermidor. Poursuivi par la police, Elleviou se réfugia à Strasbourg en 1795, et ce fut là qu'il commença à prendre cette aisance de la scène, cette diction élégante, et ce jeu fin et spirituel qui l'ont ensuite rendu célèbre. Rappelé à la comédie italienne de Paris, il y joua d'origine et avec de brillans succès les principaux rôles dans *Gulnare, Zoraïme et Zulnare, Trente-et-quarante, le Prisonnier, Adolphe et Clara, Maison à vendre, le Calife de Bagdad*. Sa voix était devenue plus belle, plus sonore, plus flexible, et, bien qu'il fût inférieur à Martin comme musicien, il se soutenait à côté de lui comme chanteur. Il y avait d'ailleurs plus d'expression naturelle et plus de charme dans son organe et dans ses accens. Les rôles de petits maîtres et de jeunes militaires étaient ceux où il brillait alors, quoiqu'il pût jouer avec succès les caricatures, ainsi qu'il le fit voir dans *Le Cabriolet jaune, l'Irato* et *Picaros et Diego*. Piqué du reproche que lui adressaient quelques journaux de n'être bon acteur que sous le costume de houzard, et peut-être persuadé que dix années de vogue avaient usé les succès de ce genre, Elleviou songea à s'essayer dans des rôles qui exigeaient plus de sensibilité, un talent plus flexible. A la réunion des acteurs des théâtres Favart et Feydeau, qui s'était opérée en 1801, il était devenu un des cinq administrateurs de la nouvelle société; il profita des avantages de sa position pour faire remettre à la scène les

anciens opéras qui lui offraient le plus de chances de succès dans la nouvelle direction qu'il voulait prendre. C'est ainsi qu'on vit reparaître tour-à-tour *L'Ami de la maison, Zémire et Azor, Richard, Cœur-de-Lion, Le Roi et le fermier, Félix*, etc. Dans tous ces ouvrages, Elleviou fit preuve de sensibilité, de goût et d'intelligence; il leur rendit toute la fraîcheur de la nouveauté, et leur procura des succès plus brillans que ceux qu'ils avaient eus dans leur origine. Tout Paris voulut le voir et l'entendre dans les rôles de *Blondel*, d'*Azor* et de *Félix;* il y était à la fois chanteur plein de goût et d'expression, acteur remarquable par la noblesse et la sensibilité. Des rôles nouveaux écrits pour lui prouvèrent qu'il n'avait pas besoin de la tradition pour se diriger dans la carrière nouvelle où il s'était engagé. Celui de *Joseph* lui fit particulièrement beaucoup d'honneur. Dans *Jean-de-Paris,* il retrouva toute son ancienne légèreté, mais avec plus d'aplomb et de fini dans les détails.

Cet acteur, adoré du public, jouissait d'avantages très considérables au théâtre, car dans les dernières années, ses appointements s'élevaient à 84,000 francs de traitement annuel ou de gratifications. Ses prétentions s'élevèrent avec ses succès, et ses exigences allèrent en 1812 jusqu'à demander *cent vingt mille francs* par an. L'Empereur Napoléon s'opposa à cette concession de la part des sociétaires de l'Opéra comique, et voulut même que le traitement de 84,000 francs fût diminué; Elleviou, qui ne cherchait peut-être qu'un prétexte pour se retirer pendant qu'il jouissait encore de toute la faveur du public, saisit cette circonstance et quitta la scène au mois de mars 1813. Le 10 de ce mois il donna sa représentation de retraite et joua dans *Adolphe et Clara,* et dans *Félix* pour la dernière fois. Malgré la gravité des événemens politiques, à cette époque, le public se porta en foule au théâtre, et donna, pendant tout le cours de la représentation, des témoignages d'intérêt et de regret à l'acteur de sa prédilection. Depuis ce temps, Elleviou a vécu dans la retraite à sa terre de Roncières, près de Tarare, dans le département du Rhône. Ses économies et un mariage avantageux lui avaient fourni les moyens de faire l'acquisition de cette propriété considérable. Là, il se livre à son goût pour l'agriculture, et les bonnes études de sa jeunesse lui font trouver dans la littérature et dans les arts d'agréables délassemens à ses travaux. On a de lui les livrets de trois opéras, *Le Vaisseau amiral, Delia et Werdikan,* et *l'Auberge de Bagnères*, qui ont été joués au théâtre Feydeau.

ELLYS (RICHARD), littérateur anglais, et sénateur du tribunal suprême au commencement du dix-huitième siècle, est auteur d'un livre intitulé *Observationes Philolog. ad loca Nov. Testam.* Rotterdam, 1727, in-8°. On y trouve une dissertation sur les cymbales antiques.

ELMENHORST (HENRI), né à Parchim dans le Mecklembourg, le 19 octobre 1632, fit ses études à Leipsick, où il fut nommé magister en 1653. Delà il alla à Wittenberg et ensuite à Hambourg où il fut fait diacre de l'église de Sainte-Catherine en 1660, et enfin pasteur de l'hôpital de Saint-Job en 1697. Il est mort dans cette ville le 21 mai 1704. On a de lui un livre de cantiques sous le titre de *Geistliches Gesangbuch mit Franckens musikalischer komposition*, et un traité historique sur l'opéra intitulé : *Dramatologia Antiquo-Hodierna, das ist Bericht von den Opernspielen,* etc. Hambourg, 1688, in-4° de 186 pages. Cet ouvrage contient de savantes recherches sur ce sujet.

ELMENREICH (JEAN-BAPTISTE), acteur et chanteur allemand, né à Neubrisach en 1770, parut sur le théâtre de Francfort pour la première fois au mois de mars, 1792, et joua pendant plusieurs années sur celui de Hambourg. Sa voix était une basse très grave et d'un beau volume de son. En 1802, on essaya d'établir à Paris au théâtre de la porte Saint-Martin, un

opéra Allemand auquel on donna le nom de *Théâtre Mozart*. Elmenreich y chanta dans *L'Enlèvement du sérail* et dans plusieurs autres ouvrages; mais cette entreprise n'ayant point eu de succès, les acteurs furent congédiés, et ce chanteur se borna à se faire entendre dans quelques concerts. En 1804, il entreprit de voyager avec le pianiste Woelfl pour donner des concerts, et l'année suivante il se fixa à Londres. On a sous son nom quelques pièces pour le chant, parmi lesquels on remarque : 1° *Der Rechenmeister Amor* (L'amour arithméticien) pour piano et chant, avec acc. de deux violons, alto et basse, Hambourg 1798. 2° Air favori : *Schœne Mædchen* (La belle fille). 3° *Das Leben ist ein Wuerfelspiel* (La vie est un coup de dé), ariette, Leipsick, Kühnel. 4° *Amusements des soirées*, trios pour soprano, tenor et basse, avec acc. de guitare et piano, Paris, 1803.

ELOUIS (JOSEPH), professeur de harpe, né à Genève en 1752, vécut à Londres pendant plusieurs années, et se fixa ensuite à Paris en 1787. Il a publié plusieurs ouvrages pour son instrument; les plus connus sont : 1° *Air du pays de Galles, varié*. 2° *Romances d'Estelle, suivies d'un air varié pour harpe et piano*.

ELOY, compositeur qui paraît avoir vécu vers la fin du quatorzième siècle, était vraisemblablement Français. Il existe de lui une messe intitulée *Dixerunt discipuli* dans les registres de la chapelle pontificale. M. Kiesewetter en a publié le *Kyrie* et l'*Agnus Dei* dans son résumé de l'histoire de la musique européenne (*Geschichte der europæisch-abendlændischen oder unsrer heutigen Musik*, n° 6); ce sont des morceaux de grand mérite pour le temps où ils ont été écrits. Il y a lieu de s'étonner que le nom de ce musicien ne soit cité ni par Tinctor, ni par Gaforio, ni par Hermann Finck, ni par Glareau, ni enfin par Adrien Petit Coclius.

ELOY ou ELOI (CASIMIR), né à Amiens, le 18 février 1778, entra comme élève dans les classes de chant du conservatoire au mois de floréal an VII (1799), et débuta à l'opéra en 1804, dans les rôles de ténors. Cet acteur s'est retiré à la fin de 1823, après vingt ans de service.

ELSBETH (THOMAS), compositeur né à Neustadt en Franconie, s'établit à Francfort sur l'Oder vers 1650. On a de lui : *Vingt-quatre motets à six voix*, Francfort sur l'Oder, 1660. Quatre de ces motets sont sur des paroles allemandes, et les autres en latin.

ELSNER (JOSEPH), compositeur, né à Grottkau, ville des états prussiens, le 1er juin 1769, est fils d'un menuisier qui, doué d'un esprit ingénieux et de connaissances musicales, construisait des clavecins, des harpes et d'autres instrumens de musique. En 1781 Elsner fut envoyé à Breslau pour y faire ses études au collége, et il entra comme enfant de chœur à l'église des Dominicains. Plus tard, il fut employé au théâtre comme violoniste et comme chanteur; là; les occasions fréquentes qu'il eut d'entendre de bonne musique développèrent en lui le goût de la composition dramatique. Destiné par son père à l'étude de la médecine, il ne se rendit point à ses vœux, et sa résolution fut prise de se livrer à l'étude de l'art sous la direction de bons maîtres. Fœrster, directeur de musique à Breslau, lui donna des leçons d'harmonie. Ses premières productions furent des romances, parce que ce genre exige peu de connaissances dans l'art de la composition. Quoique peu avancé dans cet art, il essaya pourtant ses forces dans des airs de danse, des duos, trios, et même dans un concerto de violon avec accompagnement d'orchestre. L'habileté venant avec l'expérience, il écrivit des morceaux de musique religieuse, un oratorio, un morceau de musique pour des instrumens à vent, destiné à la procession de la Fête-Dieu, une symphonie (en *ré*) et quelques autres morceaux de différens genres. Arrivé à Vienne pour y continuer ses études, il abandonna complètement celle de la médecine,

et ne s'occupa plus que de la musique. Lié avec les artistes les plus recommandables, il puisait dans leur entretien et dans la lecture des meilleures partitions l'instruction qui lui était nécessaire pour parcourir la carrière d'artiste avec honneur. En 1791 il s'établit à Brünn, où la place de premier violon du théâtre lui fut confiée. Il y écrivit jusqu'à Pâques de 1792 quatre quatuors pour des instrumens à cordes, un concerto pour la flûte, et une cantate dont le mérite fit obtenir à Elsner la place de directeur de musique à Lemberg. Depuis 1792 jusqu'en 1799, époque de son séjour en cette ville, il écrivit des entr'actes pour la tragédie de *Marie-Stuart*, de Schiller, toutes les danses de la saison du carnaval, pendant plusieurs années, quatre symphonies, huit quatuors pour des instrumens à cordes (publiés à Vienne, Offenbach et Varsovie) un concerto facile pour le violon, trois sonates pour violon et violoncelle, des sonates pour piano, violon et violoncelle, plusieurs grandes et petites cantates, des chœurs et des entr'actes pour le drame intitulé *Lanufa*, une messe de *requiem* brève, et les opéras dont les titres suivent : 1° *Die Selten en Brüder oder die vier Zauberkugeln* (Les frères bizarres ou les quatre balles enchantées), imitation de *la Flûte enchantée* de Mozart; 2° *Der verkleidete Sultan* (Le sultan travesti); 3° *Iskahar* (pièce polonaise avec chant); 4° *Sydney e Tumma* (mélodrame polonais); 5° *Les Amazones* (opéra polonais en 2 actes).

En 1799 Elsner fut appelé comme directeur de musique au théâtre de Varsovie. Arrivé en cette ville, il y fit représente- les pièces qui viennent d'être citées; l'année suivante il y écrivit *Le sultan Wampou*, opéra, et dans l'espace de vingt années il composa vingt-deux ouvrages dramatiques, tous en langue polonaise. Dans cet intervalle, il avait fait un voyage à Paris, et y avait fait entendre quelques-unes de ses compositions dans des concerts donnés à Saint-Cloud et aux Tuileries. Après l'institution du grand-duché de Varsovie, Elsner, de concert avec la comtesse Zamoïska, fonda en 1815 une société pour les progrès de la musique en Pologne, qui fut le commencement du conservatoire de Varsovie, établi en 1821, après que Elsner eut quitté la direction de la musique du théâtre. Elsner fut nommé directeur de ce conservatoire, et professeur de composition. Par ses soins, l'établissement était déjà parvenu à un état satisfaisant de prospérité; mais les événemens politiques qui ont suivi la révolution de 1830 en ont fait fermer les portes. J'ignore si cette école a été rouverte depuis lors. Les connaissances solides que Elsner avait déployées dans la direction et dans l'enseignement du conservatoire de Varsovie, lui firent obtenir en 1825 le titre de chevalier de Saint-Stanislas.

En 1818, cet artiste recommandable visita la Silésie, son pays natal, et passa une saison aux eaux de Reinerz, pour y rétablir sa santé : il s'y lia d'une étroite amitié avec Ebell. La loge maçonnique de Varsovie; qu'il avait présidée pendant plusieurs années, a fait lithographier son portrait, et Buyuskawsky a publié sa biographie détaillée en langue polonaise. Ce compositeur laborieux a produit, outre les ouvrages qui ont été cités précédemment : I. Pour le théâtre : 1° *Miezkancy Kamzatka* (Les habitans du Kamschatka), opéra en un acte, 2° *Siedem razy ieden* (sept fois le même), en un acte; 3° *Stary trzpiat* (Le vieux petit maître), en 2 actes, 1805. 4° *Nurzahad*, mélodrame, avec danses et chants, en 3 actes, 1805. 5° *Wieszczka Urzella* (La vieille Ursule), opéra en 3 actes, 1806; 6° *Sad Solomona* (Le jugement de Salomon), tragédie avec danses et chants, en 3 actes, 1806; 7° *Andromède*, opéra sérieux en un acte, 1807; 8° *Trybunal niewidzialny* (Le tribunal secret), en 4 actes, 1807; 9° *Mieczyslaw slepy* (Mieczyslas l'aveugle), opéra en 3 actes, 1807. 10° *Karol Wielki i Witykind* (Charlemagne et Witikind), drame lyrique en deux actes, 1807; 11° *Szewc i krawcowna* (Le

cordonnier et la tailleuse), duodrame en un acte, 1808; 12° *Uroienie i rzeczywistosc* (Chimère et réalité), opéra en un acte, 1808; 13° *Echo*, drame en un acte, 1808; 14° *Sniadanie trzpiotow* (Le déjeûner des petits maîtres), en deux actes, 1808; 15° *Zona Srodze* (Madame Srodze), en 3 actes, 1809; 16° *Rzym woso-bodzony* (Rome délivrée), drame avec chœurs, 3 actes, 1809. 17° *Benefis* (Le bénéfice), duodrame en un acte, 1810. 18° *Sierramorena* (La Sierra Morena), opéra en 3 actes, 1811. 19° *Kabalista* (Le devin) en 2 actes, 1813; 20° *Krol Lokietek* (Le roi Lokietek), opéra en 2 actes, 1818; 21° *Jagiello Wielki* (Jagellon le grand), en 3 actes, 1820; 22° *Le sacrifice d'Abraham*, en 4 actes, 1827; 23° cantate pour le jour de naissance de l'empereur de Russie, Alexandre Ier; 24° Deux scènes pour l'opéra d'*Achille*, de Paer; 25° Trois scènes pour *Ida*, de Gyrowetz; 26° Trois scènes pour *Elisa*, de Mayer; 27° *Les deux statues*, ballet; 28° *Chimère et réalité*, opéra français; 29° *La ritrorsià disarmata*, duodrame italien, de Métastase. II. POUR L'ÉGLISE. 30° Trois messes à quatre voix et petit orchestre, Posen, Simon; 31° *Missa quatuor vocibus comitante orchestra*; n° 1. 2. ibid. 32° Messe en *fa*, à quatre voix et orchestre, *ibid.* 33° Messe en *ut*, pour le couronnement de l'empereur de Russie; Varsovie, 1829. 34° Messe pour quatre voix seules, Varsovie, Brzezina. 35° Messe pour trois voix d'hommes et orgue. *Ibid.* 36° Messe pour quatre voix d'hommes sans accompagnement. *Ibid.* 37° *Requiem dedicatum manibus Alexandri I, quatuor voc. cum instrum. Ibid.* 38° Graduels pour quatre voix seules, *ibid.* 39° Graduels pour trois voix d'hommes et orgue, *ibid.* 40° *Hymnus Ambrosianus pro vocibus quatuor cum instrum.* Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 41° Messe à quatre voix et orchestre, Varsovie, Plachelzki. 42° Messe en *sol* à 2 et 4 voix, sur le texte polonais *ibid.* 43° Motet (*Gloria et Honore*) pour deux chœurs; œuvre 28 de musique d'église, Leipsick, Hofmeister. 44° Vêpres à 4 voix et petit orchestre, Posen, Simon. 45° *In te domine speravi*, motet à 4 voix. 46° *Veni sancte spiritus*, hymne de St-Joseph et hymne pour la fête de Noël, avec acc. de 2 violons, alto, flûte obligée et orgue. 47° Hymne de Ste-Cécile, en *ut*. 48° *De profundis* pour trois voix d'hommes, et quelques instrumens à vent. Varsovie, Brzezina. 49° Offertoires pour quatre voix seules. *ibid.* 50° *Idem*, pour 3 voix d'hommes et orgue, ibid. 51° Deux offertoires pour 4 voix, 3 violons, alto, cor et basson solo. Posen, Simon. 52° *Veni creator* à 8 voix, *ibid.* 53° *Veni creator* à 4 voix, *ibid.* 54° *Te deum* pour 4 voix, trompette et timbales. III. MUSIQUE INSTRUMENTALE. 55° Symphonie à grand orchestre, en *ré*. 56° *Idem*, en *ut*, œuvre 11°, Offenbach, André. 57° *Idem*, en *si* bémol, op. 17, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 58° Deux polonaises pour l'orchestre, Offenbach, André. 59° Thème avec variations, *idem*. 60° Variations *idem.*, avec écho nocturne: 61° 27 suites de contredanses, *idem*, 62° Six quatuors pour deux violons, alto et basse. 63° Quatuor en *fa* pour piano, violon, alto et basse; 64° Grand quatuor en *mi* bémol *idem*. OEuvre 14. Paris, Hentz-Jouve. 65° Sonate à quatre mains pour piano, Paris, Erard. 66° Trois polonaises pour le piano, Leipsick, Peters. 67° Trois rondeaux à la *mazureck* pour piano; *ibid.* 68° Marche militaire pour piano, arrangée par Riem, Leipsick, Hofmeister. 69° Polonaise pour piano et orchestre, Varsovie, Klukowski: 70° Des concertos pour divers instrumens, en manuscrit. IV. MUSIQUE DE CHANT. 71° Morceaux de chant et chansons à voix seule, avec acc. de piano, 24 cahiers. 72° Six airs italiens et un duo, Varsovie. 73° Plusieurs morceaux pour les francs-maçons. 74° Morceaux pour 4, 5, 6, 7, 8, 9, et 10 voix avec texte polonais, à l'usage du conservatoire de Varsovie. 75° Canons à 3, 4 et 5 voix.

Les productions d'Elsner sont dans le style de la musique de Paer et de Mayer.

Dans sa musique d'église il y a un peu trop de formes modernes et du genre dramatique; on y trouve de la facilité, une manière naturelle de faire chanter les voix, mais peu d'originalité et de variété dans les idées. Elsner écrit avec assez de pureté, bien qu'il laisse apercevoir dans ses fugues que ses études n'ont pas été fortes.

Elsner est aussi l'auteur d'un petit mémoire intéressant qui a pour titre : *In wie Weit ist die polnische Sprache zur Musik geeignet* (Jusqu'à quel point la langue polonaise est favorable à la musique). Cet écrit a été publié dans le journal de Kotzbue intitulé *Freymüthigen*, ann. 1803, n° 122, et 487.

ELSPERGER (JEAN-CHRISTOPHE-ZACHARIE) ou *Elsberger*, né à Ratisbonne, en 1736, fut d'abord chantre et magister à l'école latine de Sulzbach, dans le haut Palatinat, et ensuite 1er secrétaire particulier de la comtesse Palatine; il est mort à Sulzbach, le 1er février 1790. Il a composé plusieurs morceaux pour l'église, et beaucoup de symphonies et de sonates de clavecin. En 1783, il composa l'opéra du *Barbier de Séville*, qui fut représenté pour célébrer la cinquantième année du règne de Charles Théodore, duc de Sulzbach. Il écrivit aussi pour la même circonstance une cantate intitulée *das Glueckliche Sulzbach* (l'heureuse Sulzbach).

ELST (JEAN VAN DER), moine augustin du couvent de Gand, issu d'une famille noble, naquit au château de Meulenakers, dans le Brabant, au commencement du 17e siècle. Dans sa jeunesse, il vint en France, et reçut des leçons d'orgue et de composition de Titelouse, organiste de la chapelle du roi. De retour dans sa patrie, il cultiva la théorie de la musique, et inventa un nouveau système de notation dans lequel il avait supprimé les queues et les liaisons des notes, et leur avait substitué les ligatures de l'ancienne notation noire du 14e siècle. Il adopta aussi une nouvelle nomenclature de solmisation dans laquelle il n'avait conservé les anciens noms *ut, ré, mi, fa, sol, la*, que pour les notes appelées vulgairement *naturelles*, et où il nommoit *it, ri, fi, sil, li*, les notes diésées, et *ra, ma, sal, le, sa*, les notes bémolisées. Les principes de sa nouvelle méthode furent développés dans l'ouvrage qu'il publia sous ce titre : *Notæ augustinianæ sive musices figuræ seu notæ novæ concinnendis modulis faciliores, tabulatis organicis exhibendis aptiores*, Gandavi, Typis Maximiliani Groet, 1657, 3 feuilles in-4°, avec 10 planches d'exemples. Une partie de cet opuscule est en langue française; la seconde partie est en latin. On a aussi de Van der Elst un traité de musique, d'accompagnement et de composition écrit en langue flamande, et intitulé : *Den ouden en de nieuwen Grondt van de Musicke*, Gand, Max. Groet, 1662, in-4° de 76 pages et 10 planches. L'auteur y a reproduit son système de notation.

EMERSON (GUILLAUME), mathématicien anglais, né en 1701 à Hartworth, dans le comté de Durham, reçut de son père, qui était maître d'école, et du pasteur de son village, toute l'instruction qu'il ne dut pas à lui seul. Il vécut d'abord en enseignant les mathématiques, mais un petit héritage qui lui échut le mit en état de vivre dans l'indépendance, et de se livrer à son goût pour l'étude. Il mourut de la pierre, le 26 mai 1782, âgé de quatre-vingt-un ans. On a d'Emerson beaucoup d'ouvrages sur diverses parties des mathématiques; dans celui qui a pour titre *Cyclomathesis, ou introduction aux diverses branches des mathématiques* (Londres 1770, 10 vol. in-8°) on trouve un travail étendu sur l'acoustique et la théorie mathématique de la musique. Emerson avait un goût passionné pour cet art, dont il avait étudié la théorie avec persévérance; on peut dire que cette passion était malheureuse, car il avait si peu d'oreille, qu'il lui était impossible d'accorder son violon, instrument auquel il avait fait subir quelques changemens de forme, d'après ses idées sur l'acoustique.

EMMERIG (JOSEPH), né à Kemnath, en Bavière, en 1772, reçut des leçons de musique théorique et pratique de P. Sébastien Prirner, préfet de St-Emeran, de Ratisbonne. Lorsque ses études furent terminées, on le nomma préfet du séminaire et régent du chœur de cette prébende. Il remplissait encore ces fonctions en 1811. Emmerig a beaucoup écrit pour l'église; parmi ses compositions les plus remarquables, on distingue trois messes, quatre vêpres, dont une à deux chœurs, et un *Stabat*. Il a publié à Ratisbonne et à Augsbourg *Vesperæ solemnes* à quatre voix, avec orgue et orchestre.

EMMERT (JOSEPH), né le 27 novembre 1732 à Kilzingen en Franconie, fit ses études à Schillingsfurst en Bavière et y apprit la musique et la composition. En 1773, il fut appelé à Wurtzbourg, en qualité de recteur de l'école latine de Saint-Burkard et de directeur du chœur de l'université. Il est mort dans cette ville le 20 février 1809. On a de sa composition les ouvrages suivans : 1° *Choralbuch zu dem* 1800 *erschiedenen neuen Würzburgischen* Gesangbuche (Livre de musique simple, etc), Wurzbourg, in-4° de 112 pages. 2° *Psalmodia vespertina methodo figurato-chorali cum 4 antiphonis*, Augsbourg, 1766. 3° *Te deum*, Salzbourg, 1797. Il a laissé en manuscrit les oratorios d'*Esther*, et de *Judith ;* les opéras de *Semiramis, Tamyris* et *Eberhardt ;* des messes latines et allemandes, des vêpres, *Miserere, Te deum*, et plusieurs cantates et pièces d'église.

EMMERT (ADAM-JOSEPH), fils du précédent, né à Würzbourg le 24 décembre 1765, fut d'abord conseiller des archives à Salzbourg, et ensuite premier official du dépôt des archives à Vienne. Il s'est fait connaître avantageusement comme compositeur de musique dramatique, instrumentale et sacrée. Ses principeaux ouvrages sont : 1° *Te deum* pour les églises allemandes, avec orchestre, Salzbourg, 1797, in-fol. 2° *Seize danses allemandes pour clavecin*, ibid, 1798, in-4°. 3° *Cantate pour l'installation de l'archevêque de Salzbourg, à quatre voix et orchestre*, exécutée à Salzbourg en 1799. 4° *Harmonie pour deux cors et basson*, 1er recueil, Salzbourg, 1799. 5° *Harmonie pour deux clarinettes, deux cors et deux bassons*, 1er recueil, ibid. 1799. 6° *Don Silvio de Rosalba*, opéra représenté à Anspach en 1801. 7° *Der Sturm* (L'orage), opéra, joué à Salzbourg en 1806.

EMY-DE-LYLETTE (ANTOINE-FERDINAND), amateur de musique à Paris, au commencement de ce siècle, a fait graver un ouvrage de sa composition, sous ce titre : *Théorie musicale, contenant la démonstration méthodique de la musique, à partir des premiers élémens de cet art jusques et compris la science de l'harmonie*, Paris, 1810, *in-fol*. Ce livre ne mérite aucune estime, soit sous le rapport de la rédaction, soit sous celui des exemples, qui sont écrits d'une manière fort incorrecte.

ENCKHAUSEN (HENRI-FRÉDÉRIC), organiste de la cour à Hanovre, né à Celle le 28 avril 1799, reçut les premières leçons de musique de son père, instrumentiste de quelque mérite. Le petit nombre de musiciens qui se trouvait alors à Celle laissait souvent des vides dans les concerts. Cette circonstance fut cause que le jeune Enckhausen apprit à jouer plusieurs instrumens, tels que le violon, la flûte, la clarinette, le violoncelle, etc., afin de suppléer aux parties qui n'étaient point remplies. Ces connaissances pratiques lui furent ensuite fort utiles dans ses compositions. En 1816 il entra dans le corps de musique des cuirassiers de la garde, en garnison à Celle. C'est aussi vers cette époque qu'il essaya d'écrire des danses, des marches, des ouvertures et des solos pour divers instrumens. Tout cela était assez faible et n'eut que peu de succès; Enckhausen comprit alors la nécessité de faire des études sérieuses dans l'art d'écrire. En 1826, il se rendit à Berlin dans le but d'y perfection-

ner son talent sur le piano, sous la direction d'Aloïs Schmitt, et d'y étendre ses connaissances dans l'harmonie et dans la composition. Schmitt ayant été nommé organiste de la cour à Hanovre, Enckhausen le suivit dans cette ville. Ses études de composition et de piano, et quelques leçons qu'il donnait en ville étaient les seules occupations auxquelles il consacrait son temps. Après que Schmitt eut quitté Hanovre, son élève lui succéda dans la place d'organiste de la cour et dans celle de directeur de l'école de chant fondée par le maître. Enckhausen eut aussi le titre de pianiste du duc de Cambridge, vice-roi du Hanovre. Les compositions de cet artiste sont au nombre d'environ cinquante œuvres, jusqu'à ce jour; elles consistent en suites d'harmonie militaire (Hanovre, Bachmann), solos et duos pour flûte, et beaucoup de morceaux de différens genres pour le piano, parmi lesquels on cite un grand rondo avec orchestre, œuvre 10e, les variations sur l'air allemand *an Alexis,* op. 21, et les sonates op. 32 et 35. Enckhausen a écrit aussi le psaume 130 pour quatre voix d'hommes, œuvre 40, et beaucoup de chansons allemandes à plusieurs voix. Quelquefois ce compositeur abuse de l'usage des modulations, défaut assez général dans l'école allemande de l'époque actuelle.

ENDERLE (GUILLAUME-GODEFROI), l'un des plus habiles violonistes de l'Allemagne, dans le siècle dernier, né à Bayreuth le 21 mai 1722, apprit la musique à Nuremberg jusqu'à l'âge de quatorze ans, et passa ensuite un an à Berlin pour y perfectionner son talent. En 1748, il entra au service de l'évêque de Wurzbourg, et en 1753, il fut appelé à Darmstadt comme maître des concerts de la cour. Il est mort dans cette ville en 1793. Quoiqu'il ait beaucoup écrit pour son instrument et pour le clavecin, il n'a rien fait imprimer de ses ouvrages. Ses solos de violon sont la seule production qui soit connue aujourd'hui.

ENDRES (S. J.), professeur de piano à Mayence, dans la seconde moitié du dix-huitième siecle, s'est fait connaître par la publication des ouvrages suivans : 1° quarante variations caractéristiques pour le clavecin. 2° vingt-quatre variations pour le clavecin, sur un menuet de Dietz.

ENDTER (CHRÉTIEN-FRÉDÉRIC), né en 1728, apprit les règles de la musique et l'art de toucher de l'orgue à Hambourg, sous la direction d'un savant organiste de l'église Saint-Pierre, nommé Pfeiffer, et forma son talent en partie d'après les conseils de cet habile artiste et en partie d'après ceux de Charles-Adolphe Kunzen. Lorsqu'il eut atteint l'âge de dix-huit ans (en 1746), il obtint la place d'organiste à Buxtehude, dans le Hanovre, et dix ans après, il alla en la même qualité à l'église luthérienne d'Altona. Après y avoir passé plus de trente ans, constamment livré à l'étude des meilleurs théoriciens sur son art, il est mort le 26 mai 1793. Il a fait imprimer à Hambourg, en 1757, un recueil de chansons sous ce titre : *Lieder zum scherz und zeitvertribe.* Il a composé aussi une cantate sur des paroles latines qui fut exécutée à Altona, à l'occasion du couronnement du roi de Danemark, en 1767.

ENGEL (JEAN-JACQUES), né le 11 septembre 1741 à Parchim, petite ville du duché de Meklenbourg Schwerin, où son père était pasteur, fit ses études à l'université de Rostoch, et se rendit à Leipsick, vers 1765, pour y suivre les cours de philosophie. Les ouvrages qu'il publia l'ayant fait connaitre avantageusement du public, on lui offrit une chaire à l'université de Gottingue, et la direction de la bibliothèque de Gotha; mais le désir de se rapprocher de sa mère lui fit préférer l'emploi de professeur de morale et de belles-lettres dans un gymnase de Berlin. Dans les dernières années du règne de Frédéric le Grand, il fut choisi pour enseigner les belles-lettres aux enfans du prince royal de Prusse, et à l'avénement de ce prince au trône, on le chargea de la direction du théâtre de Berlin; mais, bientôt dégoûté des tracasseries du théâtre, il se retira à Schwerin. Il est

mort à Parchim, le 22 juin 1802. Parmi ses ouvrages, on remarque celui-ci : *Ueber die musikalische Mahlerey, an den kœnigl. Kapellmeister Hernn Reichardt* (Sur la peinture en musique, adressé au maître de chapelle Reichardt), Berlin, 1780. in-8°, 48 pages. On trouve aussi des observations sur la musique dans sa *Théorie de la mimique*, Berlin. 1785, 2 vol. in-8°. Jansen a donné une traduction française fort médiocre d'une première dissertation de Engel sur ce sujet, sous le titre de *Idées sur le geste*, dans son *Recueil de pièces intéressantes concernant les beaux-arts, les belles-lettres et la philosophie, traduites de différentes langues*. Paris, 1781, 5 vol. in-8°.

ENGEL (CHARLES-EMMANUEL), né à Technitz près de Doebeln, en Saxe, fut d'abord organiste de la chapelle de l'électeur de Saxe à Leipsick, et ensuite directeur de musique de l'Opéra dirigé par Guardason. Il est mort dans le lieu de sa naissance le 7 septembre 1795. On croit que ce musicien est le même que celui qui fut maître de chapelle à Varsovie vers 1772, et qui a publié six symphonies à huit parties. Engel a donné aussi au public : 1° Douze chansons avec acc. de clavecin, Leipsick, 1790. in-4°; 2° Trois petites sonates pour le clavecin, ibid. Il a laissé en manuscrit plusieurs morceaux de musique sacrée, et des pièces d'orgue.

ENGELBERT, abbé d'Aimont, ordre de S.-Benoît, dans la Haute-Styrie, mourut en 1331, après avoir administré son monastère pendant trente-quatre ans. Il a laissé un grand nombre d'ouvrages parmi lesquels se trouve un traité *De musica*, publié par l'abbé Gerbert, dans sa collection des écrivains ecclésiastiques sur la musique, tom. 2, pag. 287 — 369. d'après un manuscrit de l'abbaye d'Aimont. L'ouvrage d'Engelbert est divisé en quatre petits traités; le premier concerne la gamme et les signes de la musique, le second, les intervalles et les proportions; le troisième et le quatrième, le chant et les tons de l'église. L'auteur se borne à y développer la doctrine de Gui d'Arezzo.

ENGELBERT (CHARLES-MARIE), savant hollandais qui vivait dans la seconde moitié du siècle dernier, est cité par Forkel comme auteur d'un livre intitulé : *Verdediging van de eer der hollandsche natie; en welten aanzien van de Musyk, en toneel Poezy, etc.* 1777. (Défense de la gloire de la nation hollandaise, en ce qui concerne la musique et la poésie lyrique, etc). Forkel n'indique ni le lieu de l'impression, ni le format du volume. Cet ouvrage a donné lieu à un petit écrit qui a pour titre : *Anmerkingen op C. M. Engelberts verdediging van de eer der hollandsche natie*, etc. (Remarques sur la défense de la gloire de la nation hollandaisse, etc., par C. M. Engelbert), grand in-8° de 40 pages. Voyez le journal hollandais intitulé *Nederland. Bibl.* T. 8. n° 3.

ENGELBERTH (...); on a sous ce nom quelques morceaux de musique instrumentale, dont voici les titres : 1° Polonaise pour violon principal et orchestre, op. 3, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° Variations pour le violon, *ibid.* 3° Variations pour la clarinette, avec acc. de quatuor, op. 4, *ibid.* 4° Variations pour le basson, avec acc. de deux violons et basse, *ibid.*

ENGELBRONNER (D'). V. AUBIGNY (d').

ENGELHARD (SALOMON), chantre et professeur au collége de Eisleben, au commencement du dix-septième siècle, a fait un recueil de morceaux à six voix des meilleurs compositeurs de son temps, sous ce titre : *Musikalisches Streit-Krœntzlein, hiebevor von den besten Componisten in welscher Sprach pro certamine, mit 6 Stimmen componirt, nunmehr verteutscht*, Nuremberg, 1615, in-4°.

ENGELMANN (GEORGES), musicien allemand, qui vivait vers 1620, a laissé en manuscrit des discours sur la musique ancienne et moderne. Outre cela, on a de lui : 1° *Quod libitum latinum*, à 6 voix, Leipsick, 1620; 2° *Paduanen und ga-*

gliarden, à 5 voix, trois volumes, dont le dernier a paru à Leipsick en 1622.

ENGELMANN (...); on a sous ce nom un article sur la musique considérée comme moyen d'éducation (*Musik als Erziehungsmittel*), dans la 7me année de la gazette musicale de Leipsick, pag. 633.

ENGLER (MICHEL) chef d'une famille de facteurs d'orgues distingués, naquit à Brieg en Silésie, le 6 septembre 1688, et s'établit à Breslau en 1722. Il mourut en cette dernière ville le 15 janvier 1760. C'était un homme fort habile à qui la facture de l'orgue est redevable de plusieurs perfectionnemens considérables. Ses meilleurs instrumens se trouvent à Olmütz, à Schmiedeberg, à St.-Nicolas de Brieg, dans les églises Saint-Salvator et Sainte-Élisabeth de Breslau, et dans l'église du couvent de Grüssau. On trouve aussi des orgues de sa construction à Oels, Trebnitz, Schwanewetz, Posen et Kosten. Le nombre de celles qu'il a faites s'élève à vingt-cinq grandes et petites. Il commença la construction de l'orgue de Brieg au mois de juin 1724, et ne le termina que le 31 décembre 1730.

ENGLER (THÉOPHILE-BENJAMIN), fils du précédent, et comme lui facteur d'orgues et de clavecins, naquit à Breslau vers 1725. Quoiqu'il eût moins de génie que son père, il est compté parmi les bons artistes de l'Allemagne, et l'on a de lui de beaux instrumens de grande dimention, parmi lesquels on remarque les orgues de Glogau, de Wohlau, de Fribourg, et de Weigelsdorf. Il a fait aussi des réparations importantes à plusieurs grandes orgues, et c'est lui qui a terminé le bel orgue de Ste.-Élisabeth de Breslau, qui était resté inachevé à la mort de son père. Engler a cessé de vivre le 4 février 1793.

ENGLER (JEAN-THÉOPHILE-BENJAMIN), petit-fils de Michel et fils du précédent, est né à Breslau le 28 septembre 1775. Il n'était âgé que de 17 ans quand il perdit son père, et malheureusement son instruction dans la facture de l'orgue était alors peu avancée. Il manquait d'ailleurs de connaissances dans les mathématiques, le dessin et la musique, connaissances indispensables à l'homme qui veut inventer ou perfectionner dans la fabrication des instrumens; mais il était doué d'une patience à toute épreuve, et avait pour la perfection des détails un goût si décidé, que tout ce qui est sorti de ses mains porte le cachet d'un fini supérieur aux ouvrages de son père et même de son aieul, bien qu'il n'eût pas le génie inventif de celui-ci. La soufflerie de l'orgue, l'harmonie des jeux lui doivent beaucoup d'améliorations en pratique. Presque toutes les orgues qu'il a restaurées se sont trouvées meilleures et plus finies quand il les eut réparées que dans leur origine. Cependant il était si lent dans son travail, si minutieux et en même temps si entêté à travailler seul et sans aide, qu'il ne livrait presque jamais ses ouvrages aux époques déterminées par ses engagemens; cette lenteur dans ses travaux lui attira quelquefois d'assez grands désagrémens, et l'empêcha de sortir de l'état d'indigence où il a passé toute sa vie. Il est mort à Breslau le 15 avril 1829. Ses principaux ouvrages sont : 1° Un beau positif de huit jeux, fait en 1795 pour le salon de musique de M. Kreiger de Breslau. 2° Un orgue de neuf jeux pour l'église de Schweitseh (en 1797). 3° Un orgue de onze jeux pour l'église de Schwartzau, près de Loben (1797). 4° L'orgue de l'église de Herrenprotsch à dix registres (1799). 5° L'orgue de vingt jeux et deux claviers de l'église de Peterwitz, près de Schweidnitz (1800). Depuis cette époque jusqu'en 1811, il fit presque toujours des réparations d'orgues anciennes. 6° Un orgue à douze jeux et deux claviers dans l'église du faubourg Nicolaï de Breslau. 7° En 1813 il entreprit la restauration du grand orgue de Sainte Marie-Madelaine à Breslau. Cet orgue avait été achevé par Michel Rœder en 1724 : Engler y employa neuf années de travail, et fit monter la dépense à 9 mille thalers (environ 37,500 francs). Bien des récla-

mations s'élevèrent contre lui à cette occasion ; mais quand il eut livré l'ouvrage en 1822, on avoua qu'il y avait mis une rare perfection. Beaucoup d'autres réparations importantes furent faites par lui. Au moment où il est mort, il était en marché avec le magistrat de Francfort pour la construction d'un grand orgue de cinquante jeux.

ENGLER (PHILIPPE), recteur de l'école catholique de Bunzlau, et professeur d'harmonie au séminaire évangélique, est né le 14 avril 1786 à Seitendorf. Bon harmoniste et organiste de quelque mérite, il a publié : 1° Douze morceaux pour l'orgue, op. 1, Berlin, Trautwein, 1822. 2° Quatorze pièces d'orgue de différens caractères, 2me recueil, *ibid.* 3° Morceaux faciles pour l'orgue, 3me recueil, *ibid.* 4° *Handbuch der harmonie, oder theoretisch-praktische Præludirschule für alle, die sich oder anders in der Tonsetskunst unterrichten oder zu Organisten bilden wolten.* (Manuel d'harmonie, ou école théorique et pratique de l'art de préluder, etc.), Berlin, 1825, Trautwein, in-4°, en deux parties. M. Engler a en manuscrit une petite méthode d'accompagnement, des recueils de pièces d'orgue, quelques morceaux de piano, des airs, des pièces de chant à l'usage des écoles, et des cantates.

ENGLERT (ANTOINE), né le 4 novembre 1674 à Schweinfurt, où son père était musicien de la ville, se rendit, en 1693, à l'université de Leipsick pour y étudier les sciences et particulièrement la théologie. Il y apprit aussi la musique et la composition sous la direction de Strunck, de Schade et de Kuhnau. En 1697, il retourna dans sa ville natale pour y occuper la place de chantre. Vingt ans après il fut nommé co-recteur, et, en 1729, recteur et organiste. Il a publié plusieurs années complètes de musique d'église qui annoncent du savoir.

ENGRAMELLE (MARIE DOMINIQUE-JOSEPH), moine de l'ordre de St.-Augustin, au monastère de la reine Marguerite, à Paris, naquit à Nédonchal, en Artois, le 24 mars 1727. Il se livra de bonne heure à l'étude des sciences, et surtout de la musique et de la mécanique. Le résultat de ses recherches fut un ouvrage qu'il publia sous le titre de *La tonotechnie ou l'art de noter les cylindres et tout ce qui est susceptible de notage dans les instrumens de concerts mécaniques*, Paris, 1775, in-8°. La matière était neuve, car ce livre est le premier où l'on ait révélé les secrets d'un art dont les luthiers faisaient un mystère [1]. C'est aussi au P. Engramelle qu'appartient tout ce qui a rapport au notage dans *l'art du facteur d'orgues*, de D. Bédos. Laborde rapporte (*Essais sur la musique, t.* 2, *pag.* 622), l'anecdote suivante sur cet habile mécanicien. « Un virtuose ita« lien se trouvait en Lorraine à la cour du « roi Stanislas ; il avait exécuté des pièces « de clavecin qu'on avait fort admirées, « mais qu'il n'avait voulu donner à per« sonne. *Baptiste*, musicien du roi de « Pologne, en parla au père Engramelle, « qui crut entrevoir le moyen d'avoir ces « pièces et qui engagea Baptiste à lui ame« ner son claveciniste quelques jours après.

« Pendant cet intervalle, le P. En« gramelle plaça sous son clavecin un grand « cylindre couvert de papier blanc, et re« couvert de papier noirci à l'huile. Il fit « un clavier de rapport, dont les touches « répondaient à celle du clavecin, en sorte « que tout ce qu'on exécutait sur le cla« vecin, se trouvait marqué sur le cylindre « à l'aide du papier noirci. Ce cylindre « était mis en mouvement par une mani« velle placée à la pointe du clavecin, et « porté sur des bois à vis, en sorte qu'il « avançait un peu de côté à chaque tour, « afin que les différentes marques ne pus« sent se confondre. Sa révolution totale « était de quinze tours, et durait environ « trois quarts d'heure. Tout ce mécanisme « fut masqué de la manière la plus adroite.

[1] Ce que Salomon de Caus et d'autres avaient donné auparavant sur ce sujet était de peu d'importance.

« Le claveciniste se rendit chez le père Engramelle au jour convenu, et il exécuta « ses pièces. Dès qu'il fut sorti, le père « Engramelle découvrit son cylindre où il « ne manquait pas une note. L'Italien étant « revenu quelques jours après, on lui fit « entendre une serinette qui répétait ses « pièces, et imitait jusqu'aux agrémens de « son jeu. Sa surprise ne saurait se peindre, et il ne put s'empêcher d'applaudir « lui-même à un larcin fait d'une façon « si ingénieuse. »

Toute cette histoire est peu vraisemblable. Le clavier ajouté aurait rendu celui du clavecin si lourd qu'on n'aurait pu le jouer que difficilement, et toute cette mécanique aurait fait assez de bruit pour avertir l'artiste de ce qui se passait : mais une difficulté bien plus grande est celle de la mesure, car la valeur des notes ne pouvait être représentée que par la distance perpendiculaire qui se trouvait entre les points, et cette distance était le résultat de la rotation du cylindre ; or comment supposer que la main qui imprimait le mouvement à la manivelle ait agi assez régulièrement et dans un rapport assez exact avec la mesure des pièces exécutées, pour que ces valeurs aient été fidèlement représentées? Au reste, le père Engramelle n'est pas le seul qui ait essayé de noter par une mécanique les improvisations faites au clavecin; de pareils essais ont été faits en Allemagne et en Angleterre (voyez *Freeke* et *Unger*) ; mais le résultat a toujours été nul. Dans une assemblée sur les beaux-arts tenue chez M. de la Blancherie, le 21 avril 1779, le père Engramelle a lu un mémoire sur un instrument de son invention, propre à donner, selon lui, la division géométrique des sons, d'où résulterait l'accord le plus parfait des instrumens à clavier. C'est un rêve inexécutable; l'auteur est mort en 1781.

ENGSTFELD (PIERRE-FRÉDÉRIC), professeur de musique au gymnase de Duisbourg, est né le 6 juin 1793 à Heiligenhaus (dans l'arrondissement de Dusseldorf). En 1820, il a été appelé à Duisbourg pour y remplir ses fonctions de professeur. Tous les travaux de cet artiste ont eu pour objet l'enseignement dans les écoles. Les ouvrages qu'il a publiés dans ce but sont : 1° *Description abrégée du système tonal représenté par des chiffres* (Kurze Beschreibung des Tonziffern-System), avec une défense de ce système : ouvrage rédigé pour favoriser l'enseignement du chant dans les campagnes. Essen, Bœdecker, 1825, in-8° ; 2° *Kleine practische Gesangschule* (Petite école pratique du chant, à l'usage des commençans), *ibid.*, 1828, in-8° ; 3° Plusieurs morceaux de musique chorale, notés en chiffres, d'après la méthode de Natorp ; 4° Petit livre de chant pour les écoles élémentaires (*Gesangfibel für elementarschule*), ou trois cents petites phrases musicales méthodiquement disposées selon le système de la musique chiffrée, *ibid.*, 1831, in-8.

ENICCELIUS (TOBIE), compositeur, né à Leskow en Bohême, chanteur à Flensbourg, vers 1655, passa dix ans après à Tonningen, pour y remplir les mêmes fonctions. Il a fait imprimer, 1° *Die Friedensfreude, bey angestelltem œffentlichen Dankfeste, in einer musikalischen Harmonie, als fünf vocalstimmen, zwey Clarinen und zwey Violinen zu musiciren*, Hambourg, 1660. Outre cela, il a mis aussi en musique les épîtres d'Opitz, pour les dimanches et les jours de fêtes.

ENNO (SÉBASTIEN), compositeur italien, qui vivait vers le milieu du dix-septième siècle, a publié un ouvrage de sa composition intitulé *Arioso cantate, libro secondo*, Venise, 1655, in-8° obl.

ENSCHEDÉ (JEAN). *V.* le supplément.

ENSLIN (PHILIPPE), maître de chapelle à Wetzlar, vers la fin du siècle dernier, a fait graver les ouvrages suivans : 1° *Trois quatuors pour clavecin avec deux violons et basse,* Francfort, 1786 ; 2° *Le Franc-maçon,* chanson, ibid. ; 3° *Andante avec variations pour clavecin, deux violons, deux flûtes, deux cors et basse,* Offenbach, 1787. Il a publié aussi quelques

pièces détachées dans les journaux de musique du temps.

ENT (GEORGES), médecin anglais, né en 1603 à Sandwich, fit ses études à Cambridge, et alla prendre ses degrés de docteur en médecine à Padoue. De retour à Londres, il fut un des premiers membres de la société royale de médecine. Charles II le créa chevalier à l'issue d'une de ses leçons publiques, à laquelle ce prince avait assisté. Il est mort le 13 octobre 1609, âgé de 86 ans. Ent a publié, dans le 12me volume des Transactions philosophiques (pag. 1010), une dissertation intitulée: *An essay tending to make a probable conjecture of temper, by the modulation of the voice in ordinary discourse.*

ENVALSON (CHARLES), notaire public à Stockholm, et membre de l'académie royale de musique de la même ville, au commencement de ce siècle, attaché pendant plus de vingt ans au théâtre de l'Opéra de cette capitale. Il est le premier auteur de sa nation qui a publié un dictionnaire de musique. Ce livre a pour titre : *Swenskt musikaliskt Lexicon efter Grekiska, Latinska, Italienska och Franska sprœcken* (Dictionnaire suédois de musique d'après la nomenclature des langues grecque, latine, italienne et française), Stockholm, 1802, 346 p. in-8°, avec 14 planches.

EPIGONE, citharède, originaire d'Ambracie, fut fait citoyen de Sicyone, où il passa la plus grande partie de sa vie. Il inventa un instrument monté de quarante cordes, qui fut appelé *Epigonion* ou *Epigone*, de son nom. Athénée (lib. 4, c. 24) dit que cet instrument changea de forme par la suite, mais qu'il conserva toujours le nom de son inventeur.

EPP (FRÉDÉRIC), naquit à Neuenheim, près de Heidelberg. Son père, qui était instituteur dans cette ville, lui donna des leçons de musique. Vers 1770, il entra dans l'artillerie de l'électeur Palatin. Sa belle voix ayant été remarquée à Manheim, où il chantait souvent dans la musique du chœur, à l'église de la garnison, le chanteur de la cour Hartig entreprit de lui donner des leçons de chant, et, au bout de trois ans, Epp, devenu un chanteur habile, fut placé (en 1779) au théâtre de la cour, comme premier tenor. Son chant et son jeu lui procurèrent des succès sur les théâtres de Munich et de Stuttgard où il débuta ; mais une mélancolie noire s'étant emparée de lui, il fut perdu pour la musique, le théâtre et ses amis. Il mourut à Manheim en 1802.

EPPINGER (HENRI), amateur de musique, demeurant à Vienne en 1796, était à cette époque un des plus habiles violonistes de la capitale de l'Autriche. Il était élève de Zissler. Parmi ses compositions, on remarque celles dont les titres suivent : 1° *Danse russe variée pour deux violons et basse*, Vienne, Artaria ; 2° Six variations sur : *Nel cor più non mi sento*, avec violoncelle, ibid. ; 3° Six variations sur l'air : *A Reinderl anda Schisserl*, op. 3, ibid. ; 4° *Douze variations pour violon*, Paris, Pleyel, 1799.

ÉRARD (SÉBASTIEN), un des plus célèbres facteurs d'instrumens de musique, et celui dont les découvertes ont été les plus utiles aux progrès de son art, naquit à Strasbourg, le 5 avril 1752, et fut le quatrième enfant de Louis-Antoine Érard, fabricant de meubles, qui ne s'était marié qu'à l'âge de 64 ans. Il tenait de son père une constitution robuste qui n'a pas peu contribué à ses succès, car elle lui a permis de se livrer à ses travaux avec une assiduité qui aurait altéré la santé d'un homme moins heureusement organisé. A cet avantage, il joignait un esprit hardi, entreprenant, et, ce qui est plus rare, une persévérance sans bornes dans ses projets ou dans les inventions qu'il voulait exécuter. Son caractère décidé se manifesta dès son enfance. A l'âge de 13 ans, il monta au plus haut point du clocher de la cathédrale de Strasbourg, et s'assit en dehors sur le sommet de la croix : trait de courage et d'adresse qui ne s'est peut-être pas répété depuis.

Vers l'âge de 8 ans, Sébastien Érard fut envoyé dans les écoles de Strasbourg pour y étudier l'architecture, la perspective, et le dessin linéaire, genre de connaissances indispensable à qui veut se livrer à l'art des constructions ou aux arts mécaniques. Il y joignit un cours de géométrie pratique; mais son esprit inventif ne tarda pas à lui suggérer des méthodes particulières pour la résolution des problèmes qu'il se proposait à lui-même. Cette première éducation, qui répondait aux besoins de son imagination, lui fut dans la suite d'un grand secours pour tous ses travaux. Continuellement occupé d'inventions nouvelles, son esprit était sans cesse en méditation, et son crayon lui fournissait les moyens de résoudre toutes les difficultés avant qu'il se livrât à la construction. Dans la dernière moitié de sa vie, il dormait peu. Son lit était couvert de papiers sur lesquels il traçait des plans d'amélioration d'instrumens ou d'inventions nouvelles. Ses livres mêmes, à défaut de papier, étaient couverts de tracés de pièces mécaniques. Cette facilité d'exprimer ses idées par le dessin lui a épargné bien des essais superflus et bien des dépenses inutiles. Au moyen de ses connaissances positives en mécanique, Érard voyait avec netteté les objets dont il s'occupait et évitait les tâtonnemens, qui sont le désespoir des hommes d'invention dont l'éducation élémentaire a été négligée. Lui-même avouait dans sa vieillesse les avantages qu'il avait retirés de cette éducation, et disait souvent qu'il devait ses succès au dessin, à la géométrie et à la mécanique. Les moyens d'exécution ne lui manquaient jamais : dès qu'il tenait le principe de ce qu'il voulait faire, il improvisait quelquefois trois ou quatre modèles fonctionnant dans des systèmes différens, et choisissait ensuite celui qui remplissait le mieux son but, abandonnant les autres et mettant au rebut des choses que d'autres ont cru trouver ensuite comme des perfectionnemens de ce qu'il avait fait. De cette facilité d'invention et d'exécution résulte cette multitude de modèles de tout genre qui se trouvent aujourd'hui dans ses ateliers et dans ses magasins de Londres et de Paris.

Ses heureuses dispositions et son aptitude au travail lui avaient assuré de bonne heure une grande supériorité sur ses condisciples ; aussi était-il toujours décoré de la croix de mérite que l'on accordait au plus habile dans les écoles de Strasbourg. Travaillant dans les ateliers de son père, il avait acquis de bonne heure ce qu'on nomme *la main*, c'est-à-dire l'habileté dans le maniement des outils, genre de mérite indispensable à qui est destiné à diriger des ouvriers et à les former. Un professeur de l'école du génie de Strasbourg, qui connaissait l'aptitude du jeune Érard pour l'exécution, s'adressait à lui pour faire construire les modèles dont il se servait pour les démonstrations de son cours, et lui disait souvent, admirant la perfection de son travail et ses idées ingénieuses : *Jeune homme, vous devriez entrer dans le génie, votre place y est marquée.*

Il était encore enfant lorsqu'il perdit son père, dont la mort laissait sans fortune une veuve et plusieurs enfans. Sébastien prit la résolution de se rendre à Paris pour y chercher de l'emploi, et partit de Strasbourg à l'âge de 16 ans, ayant à peine l'argent nécessaire pour le voyage. Son parrain, homme riche, auquel il alla faire ses adieux, ne lui donna que sa bénédiction, et la seule chose dont il ne se montra point avare fut l'eau bénite qu'il lui jeta sur la tête. Ce fut vers 1768 que le jeune Érard arriva à Paris; il s'y plaça chez un facteur de clavecins dont il devint bientôt le premier ouvrier, et dont il excita la jalousie par sa supériorité. Ce facteur, importuné des questions que lui faisait Érard sur les principes qui le dirigeaient dans ses constructions, et ne sachant comment y répondre, finit par le congédier en lui reprochant de vouloir tout savoir. Un autre facteur renommé du même instrument, encore en vogue à cette époque,

ayant été invité à construire un instrument qui exigeait d'autres connaissances que celles qu'il avait acquises par ses habitudes routinières, se trouvait fort embarrassé pour satisfaire à cette demande : sur la réputation naissante du jeune Érard, il alla le trouver et lui proposa d'exécuter l'instrument moyennant un prix convenu, mais sous la condition que le facteur y mettrait son nom. Érard y consentit; mais lorsque l'instrument fut livré à la personne qui l'avait commandé, et qui sans doute avait peu de confiance dans l'habileté du facteur, cette personne, étonnée de la perfection du travail, demanda au maître facteur s'il en était réellement l'auteur; celui-ci, pris au dépourvu, avoua que l'instrument avait été construit pour lui par un jeune homme nommé Érard. Cette aventure se répandit dans le monde musical et commença à fixer l'attention sur le jeune artiste : celui-ci acheva de se faire connaître avantageusement par son *clavecin mécanique*, chef-d'œuvre d'invention et de facture qui causa la plus vive sensation parmi les artistes et les amateurs de Paris. Ce morceau remarquable avait été construit pour le cabinet de curiosités de M. De la Blancherie [1]. L'abbé Roussier en fit une description détaillée qui fut insérée dans le *Journal de Paris*, et qui fut ensuite reproduite dans l'Almanach musical de Luneau-de-Bois-Germain, en 1780.

Sébastien Érard n'avait pas vingt-cinq ans, et déjà sa réputation était si bien établie que c'était toujours à lui qu'on s'adressait pour toutes les choses nouvelles qu'on voulait faire exécuter. Il était recherché par les hommes les plus distingués : l'un d'eux l'introduisit chez la duchesse de Villeroy, qui aimait les arts, protégeait les artistes, et qui avait surtout un goût passionné pour la musique. Elle voulait qu'Érard demeurât chez elle et lui offrait un engagement avantageux; mais le désir de conserver son indépendance lui fit refuser cet engagement. D'ailleurs, il avait déjà conçu le projet d'un voyage en Angleterre, et brûlait du désir de le réaliser. Il fut seulement convenu qu'il resterait chez la duchesse le temps nécessaire pour exécuter plusieurs idées de cette dame, qu'il aurait dans l'hôtel de Villeroy un appartement convenable à ses travaux, et qu'il jouirait de la liberté la plus entière. Dans sa vieillesse, Érard se plaisait encore à rendre hommage à la bonté de Mme de Villeroy, et à parler de la reconnaissance qu'elle lui avait inspirée.

Ce fut dans l'hôtel de Villeroy qu'il construisit son premier piano. Cet instrument, connu en Allemagne et en Angleterre depuis plusieurs années, était peu répandu en France, et le petit nombre de pianos qui se trouvait à Paris y avait été importé de Ratisbonne, d'Augsbourg ou de Londres. Il était de bon ton dans quelques grandes maisons d'avoir de ces instrumens étrangers. Mme de Villeroy demanda un jour à Érard s'il ferait bien un piano; sa réponse fut affirmative et prompte comme sa pensée : déjà le piano était dans sa tête. Il se mit aussitôt au travail. Comme tous ses ouvrages, ce premier piano sorti de ses mains portait le cachet de l'homme d'invention et de goût : il fut entendu dans le salon de Mme de Villeroy par tout ce que Paris renfermait alors d'amateurs

[1] Ce clavecin était remarquable par plusieurs inventions dont on n'avait pas d'idée auparavant. On y trouvait trois registres de plume et un de buffle; une pédale y faisait jouer un chevalet mobile qui, s'interposant sous les cordes à la moitié de leur longueur, les faisait monter tout à coup d'une octave; invention qu'un facteur de Paris, nommé Schmidt, a renouvelée dans le piano à l'exposition des produits de l'industrie de 1806, c'est-à-dire trente ans après qu'Érard l'eut trouvée. En appuyant par degrés le pied sur une pédale attachée au pied gauche du clavecin, on retirait le registre de l'octave aiguë, celui du petit clavier, celui du grand clavier, et l'on faisait avancer le registre de buffle. En diminuant la pression du pied sur la pédale, on avançait le registre de l'octave aiguë, celui du petit clavier, celui du grand clavier, et l'on retirait le jeu de buffle. Enfin, lorsqu'on voulait faire parler à la fois tous les jeux, on se servait d'une pédale attachée au pied droit du clavecin, sans être obligé d'attirer le petit clavier au-dessus du grand, et conséquemment sans interrompre l'exécution, comme cela se faisait aux autres clavecins.

et d'artistes distingués, et produisit la plus vive impression. Beaucoup de grands seigneurs s'empressèrent de lui demander des instrumens du même genre ; mais ils ne furent pas si prompts à s'acquitter de ce qu'ils lui devaient : la plupart ne le payèrent point.

Ce fut vers cette époque que son frère, Jean-Baptiste Érard, vint le joindre. Travailleur infatigable, homme intègre et loyal, Jean-Baptiste a partagé depuis lors les travaux, les succès et les revers de Sébastien. L'accueil favorable que le public faisait aux instrumens sortis de leur fabrique les obligea bientôt à quitter l'hôtel de Villeroy pour un établissement plus vaste qu'ils fondèrent dans la rue de Bourbon (faubourg Saint-Germain) : insensiblement et par les efforts des deux frères, cet établissement finit par devenir le plus beau de l'Europe.

Les succès toujours croissans de Sébastien Érard excitant la jalousie des luthiers de Paris qui faisaient le commerce des pianos étrangers, l'un d'eux, dont il est inutile de tirer le nom de l'oubli où il est tombé, fit pratiquer une saisie chez Érard, sous prétexte que cet artiste *ne s'était pas rangé sous les lois de la communauté des éventaillistes, dont l'état de luthier faisait partie*. Érard trouva facilement parmi ses protecteurs des personnes en crédit à la cour, et sur le rapport favorable qui fut fait au roi de son mérite et de ses mœurs, il obtint de Louis XVI un brevet flatteur qui constatait les services qu'il avait rendus à l'industrie française. Par l'effet de cette protection, l'établissement des deux frères prit chaque jour de nouveaux développemens, et le débit de leurs pianos à deux cordes et à cinq octaves, tels qu'on les faisait alors, devint immense.

Continuellement occupé d'inventions et de perfectionnemens, le génie de Sébastien Érard s'exerçait sur une multitude d'objets. Ce fut ainsi qu'il imagina le piano organisé avec deux claviers, l'un pour le piano, l'autre pour l'orgue. Le succès de cet instrument fut prodigieux dans la haute société. Il lui en fut commandé un pour la reine Marie-Antoinette, et ce fut pour ce piano qu'il inventa plusieurs choses d'un haut intérêt, surtout à l'époque où elles furent faites. La voix de la reine avait peu d'étendue, et tous les morceaux lui semblaient écrits trop haut. Érard imagina de rendre mobile le clavier de son instrument, au moyen d'une clef qui le faisait monter ou descendre à volonté d'un demi-ton, d'un ton ou d'un ton et demi, et de cette manière la transposition s'opérait sans travail de la part de l'accompagnateur. Ce fut aussi dans le même instrument qu'il fit le premier essai de l'orgue expressif par la seule pression du doigt, essai qu'il a exécuté depuis lors en grand dans l'orgue qu'il a construit pour la chapelle du roi. Grétry, dans ses *Essais sur la musique*, qui furent imprimés il y a quarante ans, a signalé cette invention à l'admiration des musiciens et à l'attention du gouvernement.

Un autre instrument, la harpe, commençait à se répandre en France. Krumpholtz, par la beauté de ses compositions et par son style plein de goût, l'avait mis à la mode. Les harpes dont Krumpholtz se servait alors, et qu'on désignait sous le nom de *Harpes à crochets*, étaient fort imparfaites sous le rapport du mécanisme, bien qu'on eût fait beaucoup d'efforts pour les rendre aussi bonnes que le permettait le mauvais principe sur lequel elles étaient établies. Les défauts de cette construction inspiraient souvent à Krumpholtz du dégoût pour son instrument. Lié d'amitié avec Érard, et témoin de la facilité avec laquelle il perfectionnait tous les objets dont il s'occupait, il le pria d'abord de lui faire une contrebasse à clavier pour la mettre sous sa harpe comme un tremplin et pour s'accompagner avec ses pieds; Érard satisfit à l'instant à cette demande [1]. Alors

[1] Cette contrebasse existe encore dans les magasins de M. Érard.

Krumpholtz pria Érard de s'occuper de la harpe elle-même, et de chercher des moyens efficaces pour corriger ses défauts. Érard y pensa ; des idées nouvelles lui vinrent, et il s'occupa de les mettre sur le papier et de tracer le plan d'une harpe conçue sur un principe absolument nouveau. Pendant qu'il était occupé de ce travail, Beaumarchais vint le voir. Cet homme célèbre jouait de la harpe et connaissait la mécanique, étant fils d'un horloger et ayant lui-même exercé cet état. Il voulut persuader à Érard de renoncer à son projet, et lui dit qu'il n'y avait rien à faire à la harpe, qu'il s'en était occupé et n'avait pu rien trouver de mieux que ce qui existait. Heureusement Érard ne se laissa point persuader ; il était sûr de ce qu'il faisait, et bientôt il fut en état de montrer à Krumpholtz le résultat de ses travaux, qui répondait parfaitement à ses vues.

Les plus graves inconvéniens de la harpe à crochets consistaient dans le peu de solidité de son mécanisme, le faux principe de son mouvement, qui ne s'opérait qu'en forçant vers un point la flexion d'une branche conductrice des crochets, et dans le mouvement même de ces crochets, lesquels tiraient les cordes hors de la verticale pour les élever d'un demi-ton. Les recherches de Sébastien Érard le conduisirent à la découverte d'un mécanisme d'un principe nouveau et rationnel, qui faisait disparaître tous ces défauts. Ce mécanisme, qui a été adopté par tous les facteurs de harpes, après l'expiration du brevet pris par Érard, est celui auquel on a donné le nom de *fourchette*. Au lieu de tirer les cordes hors de la verticale, il fonctionne au moyen d'un disque armé de deux boutons qui, par un mouvement de rotation, saisit la corde dans sa position naturelle, et la raccourcit de la quantité nécessaire pour l'élever d'un demi-ton, et cela avec une solidité, une fermeté à toute épreuve. Ceci se passait vers 1786. Mais dans l'intervalle des recherches d'Érard, Krumpholtz s'était lié d'intérêt avec le facteur qui était alors en réputation pour la harpe à crochets. Celui-ci fit comprendre à l'artiste que ce genre de harpes serait bientôt oublié si Érard réussissait, et que la ruine de leur établissement en serait la suite. Krumpholtz, le même Krumpholtz qui avait entraîné Érard dans des travaux immenses et dans des dépenses considérables, vint le trouver et le pria de renoncer à son nouvel instrument. La situation fâcheuse des affaires de cet artiste, la crainte de mettre le comble à son infortune, et la conviction que la nouvelle harpe ne réussirait qu'avec peine ayant Krumpholtz pour adversaire, détermina Sébastien Érard à renoncer à la faire connaître en France dans ce moment. Près de quatre-vingts corps d'instrumens qui étaient déjà construits, ainsi que leurs mécaniques, furent mis à l'écart, et le travail des harpes fut abandonné.

Vers cette époque, les troubles de la révolution éclatèrent en France et portèrent un notable dommage à l'industrie. Sébastien Érard prit le parti de passer en Angleterre, non pour abandonner la France, mais pour y ouvrir de nouveaux écoulemens aux produits de sa fabrication. Il y resta plusieurs années ; mais lorsqu'il voulut revenir, le régime de la terreur était établi en France. Déjà Érard était à Bruxelles, lorsqu'il reçut de son frère une lettre dans laquelle celui-ci lui peignait les dangers qui l'attendaient à Paris. Il prit le parti de retourner à Londres et d'y fonder un établissement du même genre que celui de Paris.

A Londres, comme dans cette ville, il remplit ses magasins d'instrumens et de produits qui étaient tous de son invention. En 1794, il prit son premier brevet pour le perfectionnement des pianos et de la harpe, et sa fabrique de ces instrumens ne tarda pas à obtenir la vogue. Cependant il n'oubliait pas son pays, et le désir de revoir la France l'occupait sans cesse ; il profita du changement qui s'était opéré dans le gouvernement après le 9 thermi-

dor, et arriva à Paris en 1796. Ce fut alors qu'il fit fabriquer les premiers grands pianos en forme de clavecins, dans le système anglais, dont il avait perfectionné le mécanisme, et qu'il fit paraître les harpes à simple mouvement, de son invention. Ces pianos sont les premiers instrumens à échappement qu'on ait fabriqués à Paris. Ils avaient dans le clavier le défaut de tous les instrumens de ce genre, c'est-à-dire la lenteur dans l'action des leviers et du marteau. Les artistes et amateurs de Paris, accoutumés au jeu facile des petits pianos sans échappement, éprouvaient de la gêne sur ceux-ci. Ce fut par ce motif qu'après de nombreux essais et des recherches de tout genre, Sébastien Érard fit connaître, en 1808, un nouveau genre de piano à queue, dont le mécanisme répondait avec plus de promptitude, et dont les dimensions plus petites étaient plus en rapport avec la grandeur des salons de Paris. Dussek joua sur un de ces pianos avec un succès éclatant dans les concerts qui furent donnés à l'Odéon par Rode, Baillot et Lamarre, à leur retour de Russie. Les amateurs et les artistes donnèrent beaucoup d'éloges à ces pianos et s'en montrèrent satisfaits : Érard ne l'était pas. Il savait qu'il restait encore à perfectionner, les claviers étant faciles, mais le coup de marteau manquant de précision. Nous le verrons plus tard, de retour d'Angleterre, exposer le modèle d'un nouveau grand piano qui réunit tout ce qu'on peut désirer de perfection dans le mécanisme de cet instrument.

Vers 1808, il était retourné à Londres; il allait y mettre le sceau à sa réputation de facteur d'instrumens, et plus encore à celle de grand mécanicien, par l'invention de la *harpe à double mouvement,* dont il avait déjà jeté autrefois le plan, et qui suffirait pour immortaliser son nom. Quelle que fût l'importance des améliorations qu'il avait introduites dans la construction de la harpe, il savait que tout n'était pas fait, et que cet instrument était resté fort inférieur au piano sous le rapport des ressources harmoniques. Des difficultés insurmontables se rencontraient lorsqu'on voulait moduler dans certains tons, et le seul expédient qu'on connût, était de s'interdire l'usage de ces tons. Ceci demande une explication.

On sait que la harpe s'accordait en *mi* bémol, en sorte qu'on obtenait le *si,* le *mi* et le *la* par les pédales qui élevaient d'un demi-ton les mêmes notes affectées d'un bémol. Mais le *ré* bémol ne pouvait se faire qu'en élevant l'*ut* à l'état d'*ut* dièze, le *sol* bémol, que par le *fa* dièze, et ainsi des autres notes; il en résultait que dans le ton de *la* bémol, par exemple, on ne pouvait faire une gamme, parce que la même corde devait servir pour *ut* et pour *ré* bémol. Cependant, on sait que les deux systèmes de modulation les plus usités et les meilleurs, sont ceux par lesquels on passe à la dominante et au quatrième degré d'un ton quelconque. Dans le ton de *mi* bémol, par exemple, il faut pouvoir passer en *si* bémol ou en *la* bémol, sans compter le mode mineur d'*ut*. On voit par-là que la harpe était privée de l'une des modulations naturelles du ton qui lui était le plus favorable. La musique qu'on écrivait pour cet instrument était donc bornée, et, en quelque sorte, hors du domaine de l'art.

Plusieurs facteurs, frappés de ces considérations, avaient essayé de porter remède aux défauts de la harpe, mais n'avaient pu y réussir. Sébastien Érard, que la nature semblait avoir destiné à perfectionner tous les instrumens à mécanisme, fit encore pour celui-ci ce que les autres n'avaient pu faire. Il imagina de faire faire à chaque pédale une double fonction qui pût élever à volonté chaque corde d'un demi-ton ou d'un ton. La combinaison d'un semblable mécanisme offrait des difficultés considérables, à cause de la courbe de la console et de plusieurs autres problèmes non moins embarrassans qu'il fallait résoudre; Érard fut obligé d'y employer plusieurs années d'un travail constant, et des sommes con-

sidérables en essais. Enfin, la réussite la plus complète couronna ses travaux, et sa *harpe à double mouvement* vit le jour.

Le succès de cette harpe fut immense; elle parut à Londres en 1811, au moment où la circulation du papier-monnaie était le plus abondante. Érard vendit pour 25,000 liv. sterl. (environ 625,000 fr.) de son nouvel instrument dans le cours de la première année. Le travail que cette invention avait coûté à Érard est à peine croyable; on le vit pendant trois mois ne pas se déshabiller et ne dormir que quelques heures sur un sopha. Il fit plusieurs modèles avant d'arriver à la perfection qu'il désirait, et les difficultés à vaincre étaient telles qu'il était presque décidé à renoncer à l'entreprise, lorsque l'idée du mécanisme qu'il a définitivement adopté vint le tirer d'embarras. Pendant un court séjour qu'il avait fait à Londres en 1800, il avait déjà construit une harpe à double mouvement sur un principe curieux de mécanisme, mais qui offrait des inconvéniens sous plusieurs rapports. Le 16 juin 1801, il avait pris un brevet pour cette nouvelle invention. Le principe du mécanisme une fois adopté et les modèles construits, il restait un travail immense à faire pour en établir la fabrication. C'est dans l'invention des outils de tout genre et dans l'ordonnance et la distribution du travail que le génie d'Érard se fait apercevoir. Sa manufacture de Londres, que j'ai visitée, ne le cède à aucune autre de quelque genre que ce soit, pour les moyens ingénieux de fabrication, la précision des outils et des machines, enfin pour la perfection du travail. De retour en France, Érard établit le même genre de fabrication dans ses ateliers de Paris, et eut à former de nouveaux ouvriers et à construire de nouvelles machines et de nouveaux outils.

Les fréquens voyages qu'il faisait en France lui avaient fait négliger la fabrication des pianos à Londres, et la harpe seule se construisait dans ses ateliers. Cependant dans tous les brevets qu'Érard prit en Angleterre, et qui sont au nombre de quinze ou vingt, de nouvelles idées pour le perfectionnement du piano aussi bien que de la harpe y sont exposées. Il se proposait de les exécuter en France. A chaque exposition des produits de l'industrie, ses ouvrages ont été couronnés. Trois fois il reçut la médaille d'or, et la croix de la Légion-d'honneur lui fut décernée à l'une des dernières expositions; enfin, aucun des témoignages honorables qui peuvent être donnés à un manufacturier du premier ordre ne lui a manqué. Le modèle de son grand piano à double échappement fut exposé en 1823. Ce mécanisme, chef-d'œuvre de combinaison, est la solution d'un problème qu'aucun facteur n'avait pu résoudre. Il s'agissait de réunir dans un même clavier toutes les nuances du toucher qu'offre le *mécanisme simple* sans échappement et la précision du coup de marteau du mécanisme à échappement. Il est facile de comprendre quelles étaient les difficultés immenses de ce problème : Érard les a résolues de la manière la plus heureuse. Ces nouveaux instrumens ont été établis depuis lors dans la fabrique de Londres par Pierre Érard, neveu de Sébastien, qui dirige aujourd'hui cette fabrique. Le roi d'Angleterre, Georges IV, grand amateur et connaisseur en musique, fut frappé de la beauté de ces instrumens et en acquit un pour son château de Windsor; la reine actuelle, non moins sasisfaite de leur supériorité, a donné à M. Érard le titre de son facteur de pianos.

Quoiqu'il fût constitué de la manière la plus robuste, Sébastien Érard pouvait difficilement résister à tant de travaux. Les contrariétés inséparables d'une vie si active sur le vaste théâtre de deux capitales telles que Paris et Londres, devaient aussi exercer leur influence sur sa santé. Depuis dix ans environ, des maladies douloureuses venaient souvent interrompre le cours de ses travaux. Vers la fin de 1824, la pierre se déclara; heureusement

Érard fut opéré avec le plus grand succès, au moyen du procédé de la lithotritie, par M. le docteur Civiale. A peine rétabli, il s'occupa du perfectionnement de l'orgue, et parvint à finir le grand instrument expressif où tous les genres d'effet sont réunis, et qu'il a construit pour la chapelle des Tuileries. Déjà, à l'exposition de 1827, M. Érard avait livré à l'admiration des connaisseurs un grand orgue dont la construction pouvait passer pour un chef-d'œuvre de précision et de fini. Toutefois il n'y avait point encore fait entrer le développement de sa belle invention de l'expression par le toucher plus ou moins léger, plus ou moins appuyé du clavier. Cet orgue était expressif, mais autant que le peut être le grand jeu de cet instrument. Son expression était obtenue par le moyen de pédales qui faisaient ouvrir ou fermer des jalousies pour laisser le son se propager au dehors, ou pour le renfermer dans le corps de l'instrument, et par celui de l'élargissement ou le rétrécissement progressif des conduits du vent sur les jeux d'anches. Ces moyens étaient connus depuis plusieurs années, et M. Érard n'en réclamait pas l'invention; mais une multitude de perfectionnemens se faisaient apercevoir dans son instrument, où les registres étaient ouverts ou fermés par des pédales qui permettaient de ne point lever les mains du clavier pour modifier à l'infini les effets de l'orgue. Depuis lors, M. Érard a ajouté à cet instrument un clavier de récit expressif par le toucher, tel qu'il l'a exécuté dans le bel orgue construit pour la chapelle des Tuileries; dans cet état, cet instrument offre un modèle de perfection, sous le rapport de l'invention et de la facture.

Érard était occupé à faire poser l'orgue de la chapelle du roi lorsque les événemens de juillet arrivèrent, et causèrent la perte d'une partie des tuyaux; heureusement le mécanisme du grand orgue et le jeu expressif par la main ont été sauvés. Sébastien Érard, à cette époque, était déjà atteint de la maladie à laquelle il a succombé. Le mal calculaire dont il avait été déjà opéré avait reparu, et il s'y était joint une inflammation des reins. Ni la science, ni les soins assidus de M. le docteur Fouquier, son médecin, ne purent le soustraire à la gravité de ces accidens; ils triomphèrent de l'excellente constitution qui lui promettait de prolonger son existence dix ou quinze années de plus, et il cessa de vivre le 5 août 1831, à son château de *la Muette*, où il avait fixé sa résidence depuis plusieurs années.

ÉRARD (PIERRE), neveu du précédent, est né à Paris vers 1796. Ses études furent dirigées dès son enfance dans le but de lui faire continuer la fabrication des instrumens inventés ou perfectionnés par ses parens; on lui fit apprendre la musique, les mathématiques et le dessin linéaire. Envoyé jeune à Londres pour y diriger la fabrique de harpes que Sébastien Érard y avait fondée, il a passé la plus grande partie de sa vie en Angleterre. En 1821, il publia une description de la harpe à double mouvement inventée par son oncle, et des progrès de la construction de cet instrument, sous ce titre : *The Harp in its present improved state compared with the original pedal Harp*, in-fol. : orné de 10 planches lithographiées et gravées, d'après les dessins de l'auteur. Cet ouvrage, imprimé avec luxe, n'a point été mis dans le commerce, et a été donné en cadeau par M. P. Érard. Après la mort de Sébastien, M. Pierre Érard, institué son héritier, s'établit à Paris, pour donner une activité nouvelle à la fabrique de pianos, et en 1834 il mit à l'exposition des produits de l'industrie plusieurs instrumens nouveaux pour lesquels la décoration de la légion d'honneur lui fut accordée. Il publia à cette époque une description historique de tous les pianos qui avaient été inventés ou perfectionnés et fabriqués par son oncle et par son père. Cet ouvrage a paru sous ce titre : *Perfectionnemens apportés dans le mécanisme du piano par les Érard*,

depuis l'origine de cet instrument jusqu'à l'exposition de 1834, Paris, 1834, in-fol. avec huit planches lithographiées. M. Pierre Érard habite alternativement à Londres et à Paris, dirigeant à la fois les deux grands établissemens dont il a hérité.

ÉRATOSTHÈNES, célèbre géographe grec, naquit à Cyrène; la première année de la 126e Olympiade (194 ans avant l'ère chrétienne). Il eut pour maîtres Ariston, philosophe de Chio, le grammairien Lysania et Callimaque le poète. Ptolémée Evergète lui confia la direction de la bibliothèque d'Alexandrie; il mourut en cette ville dans la première année de la 146e Olympiade (114 ans avant J.-C.), à l'âge de quatre-vingts ans. Ptolémée et Porphyre parlent d'un livre qu'il avait écrit sur les proportions musicales, et dans lequel il divisait les quatre cordes du tétracorde dans les trois genres *Diatonique*, *Chromatique* et *Enharmonique*, selon une doctrine qui lui était particulière. Cet ouvrage est perdu. (*Vid. Fabr. Bibl. græc., lib. III, c.* 18).

ERBA (GEORGES), violoniste milanais, qui demeurait à Rome, vers 1730, a fait graver 10 *Sonate da camera a violino solo e basso*, op. 1, Amsterdam, 1736.

ERBACH (CHRÉTIEN), l'un des plus grands musiciens de l'Allemagne, dans le seizième siècle, naquit vers 1560 à Algesheim, dans le Palatinat. Vers 1600 il était organiste à Augsbourg, et devint membre du grand conseil de cette ville en 1628. Il a publié : 1° *Cantus musicus ad ecclesiæ catholicæ usum*, à 4 et 8 voix, Augsbourg, 1600; 2° *Cantionum sacrarum* 4, 5, 6, 7, 8 *vocum, liber secundus*, Augsbourg, 1630; 3° *Modorum sacrorum sive cantionum* 4-8 *et plurimis compositarum, lib.* 2, Augsbourg, 1604, in-4°. C'est l'ouvrage précédent sous un autre titre. 4° *Sacrarum cantionum* 4 *et* 5 *vocibus, liber* 3. Augsbourg, 1611, in-4°. On conserve encore toutes ses compositions à la cathédrale d'Augsbourg. Dans le *Florilegium Portense*, d'Ehrard Bodenschats, et dans les *Promptuari musici* d'Abraham Schad, on trouve plusieurs motets à 4, 6, et 8 voix de la composition de Chrétien Erbach. Je les ai examinés et mis en partition, et j'y ai vu que ce compositeur peut être considéré, ainsi que Adam Gumpeltzhaimer, comme l'un des fondateurs de cette harmonie allemande, dont le caractère particulier s'est conservé jusqu'à nos jours. Le style est pur comme celui des compositeurs italiens de la même époque, mais la modulation est toute différente : le caractère de la tonalité moderne y domine.

ERCOLEO (D. MARZIO), musicien de la chapelle du duc de Modène, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, a fait imprimer un traité de plain-chant sous le titre de *Il musico ecclesiastico*, Modène, 1686, in-fol.; et un livre d'offices pour la semaine sainte intitulé *Cantus omnes ecclesiastic. Hebdom. Major.* Modène, 1688.

EREMITA (JULES), compositeur du 16e siècle, fut organiste à Ferrare, où il s'était fait une grande réputation par son talent d'exécution, et par la publication de trois livres de madrigaux. Il mourut à l'âge de 50 ans, mais on ignore en quelle année. On connaît de lui : 1° *Il primo libro de madrigali a* 6 *voci*, Anvers, 1600, in-4°; 2° *Madrigali a cinque voci*, lib. 1, Venise, 1597; 3° *Il secondo libro de madrigali a cinque*, ibid.; 1599. Les compositions d'Eremita ont été souvent mises à contribution par les faiseurs de recueils de madrigaux italiens et flamands. On trouve de ses pièces dans le recueil publié par Pierre Phillips à Anvers (en 1594) sous le titre de *Melodia olympica di diversi eccellentissimi musici a* 4, 5, 6 *et* 8 *voci*; dans les éditions de Venise (1596) et d'Anvers (1596, 1601 et 1614) du recueil intitulé *Il trionfo di Dori descritto da diversi e posto in musica da altrettanti musici*; dans *Il paradiso musicale di madrigali e canzoni a cinque voci di diversi eccellentissimi autori* (Venise,

Gardane, 1595, et Anvers, Pierre Phalèse, 1596), enfin dans les *Madrigali a otto voci di diversi eccellenti e famosi autori, con alcuni dialoghi ed echo, per cantare e sonar a due chori* (Anvers, Phalèse, 1595, in-4° obl.). Il y a aussi plusieurs morceaux d'Eremita dans les collections de Schad, de Bodenschats et de Domfrid.

ERFURT (CHARLES), professeur de piano à Magdebourg, est né en 1807. Placé sous la direction de Mühling, il a acquis par ses leçons des connaissances étendues dans la pratique et la théorie de la musique. Cet art est devenu d'un intérêt plus général dans la ville de Magdebourg depuis que le jeune artiste a communiqué son enthousiasme à ses compatriotes. Ses compositions, qui consistent jusqu'à ce moment en vingt-cinq ou trente œuvres de sonates, variations, rondeaux et chansons allemandes avec acc. de piano, annoncent du goût et de l'élégance dans les idées. Il y a lieu de croire que le nom d'Erfurt est destiné à avoir un jour quelque célébrité.

ERHARD (LAURENT), né à Hanau en Alsace, le 5 avril 1598, fut d'abord magister à Sarbruck vers 1618, passa ensuite à Strasbourg et à Hanau, pour y remplir les mêmes fonctions, et finit par se rendre à Francfort sur le Mein, comme chantre au gymnase. Ce fut vers 1640 qu'il prit possession de cette dernière place, qu'il a occupée jusqu'à sa mort. Il a fait imprimer les ouvrages suivans : 1° *Compendium Musices Latino-Germanicum, cui recens nunc accedunt :* 1° *Tricinia*, 2° *Fugæ*, 3° *Discursus musicalis*, 4° *Index terminorum-musicalium*, 5° *Rudimenta arithmetica*, 6° *Appendix nova ad arithmetica pertinens*, Francfort sur le Mein, 1660, in-8°. La première édition de cet ouvrage est de 1640. 2° *Harmonisches Choral und figural Gesangbuch*, Francfort, 1659, in-8°. 3° *Compendium musices auctius editum, das ist curzer, jedoch recht Bericht von der Sing-kunst, der Musik liebhabenden jungend zum besten in dieser zweyten Edition vermehrter vorgestellet*, Francfort, 1669, in-8°. J'ignore si ce livre, qui est annoncé dans le catalogue de Francfort de 1669, est la seconde édition de l'ouvrage précédent, ou s'il est différent.

ERHARD (D.-J.-B.), fabricant de cordes de clavecin et de piano à Nuremberg, vers la fin du siècle dernier, a fait imprimer un opuscule sous ce titre : *kurze Anweisung zum Gebrauche eines zweckmæssigen bezugs fuer Klavierinstrumente* (Courte instruction sur l'usage d'un nouveau calibre pour les instruments à Clavier), Nuremberg, 1795. Il y décrit la nouvelle proportion établie par son père, Jacques Reinhard Erhard, qui avait substitué à l'ancienne série de cordes de clavecin n° 000 à 10, celle qui a été connue depuis lors en Allemagne n° 1-24. On a rendu compte de cet ouvrage dans l'*Allgemeine Litter. Zeitung* de 1795, juin, n° 59.

ERICH (DANIEL), organiste à Custrow, vers 1730, fut élève de Bextehude. Il a composé plusieurs suites de pièces de clavecin, qui n'ont point été imprimées.

ERICHIUS (NICOLAS), chantre à Jena, au commencement du dix-septième siècle, y a composé le premier psaume à six voix, et l'a publié dans cette ville, en 1622.

ERIERS (THOMAS), poëte et musicien du treizième siècle, dont on a douze chansons notées. Les manuscrits de la bibliothèque royale de Paris en contiennent cinq.

ERLACH (FRÉDÉRIC D'), fils d'un capitaine de la garde suisse du roi de Prusse Frédéric Ier, naquit à Berlin le 2 août 1708. Atteint de cécité dès son enfance, il ne trouva de consolation que dans la musique. Il apprit à jouer du violon, du clavecin et de la flûte-à-bec, instrument négligé dont il sut tirer des effets inconnus avant lui. Il avait fait faire un instrument de cette espèce composé de deux tuyaux accordés à la tierce, et par un artifice qui lui était propre, il jouait alternativement l'un ou l'autre, puis les réunissait à volonté.

Il était parvenu aussi à donner beaucoup d'intensité aux sons de cette flûte, sans en altérer la qualité, et à former d'heureuses oppositions avec leur douceur ordinaire. Walther, qui parle de cet amateur distingué dans son Lexique de musique, dit qu'il imitait à merveille les sons du cor et de la trompette avec la bouche ; mais Nicolaï, qui a fourni quelques détails sur d'Erlach, dans le *Berlinisch-Monatschrift* (ann. 1807, cahier de février, p. 98-102), ne parle pas de cette circonstance. En 1732 d'Erlach vivait à Eisenach ; plus tard il se rendit à Berlin et s'y fixa. Nicolaï le connut en cette ville vers 1755. Il se faisait alors entendre avec succès dans les concerts qui se donnaient chaque semaine chez l'organiste Sack ; il avait, dit-on, fort bien chanté dans sa jennesse, mais alors, parvenn à sa quarante-septième année, il ne faisait plus entendre sa voix. D'Erlach est mort à Berlin en 1757.

ERLEBACH (PHILIPPE-HENRI), né à Essen, le 25 juillet 1657, vint à Paris dans sa jeunesse et y demenra pendant plusieurs années. En 1683 il entra au service du prince de Schwartzbourg Rudolstadt, en qualité de maître de chapelle, et y resta jusqu'à sa mort, qui eut lieu le 17 avril 1714. On a de sa composition : 1° *Ouvertures à 5 parties*, Nuremberg, 1693, in-fol. 2° *VI Sonate a violino, viola da gamba e continuo*, ibid., 1694. 3° *Gott-geheiligte-sing-stunde, in XII kurz gefassten Arien mit einer oder 2 obligaten Singstemmen mit Begleitung zweyer Violinen, nebst Schluss-capella zu jeder Arie a 4 voci und 2 Violinen*, Rudolstadt, 1704, in-4°. 4° *erster Theil harmonischer Freude musikalischer Freunde in 50 moralish und politischen teutschen Arien von 1 Singstimme und 2 Violinen nebst einem General-bass*, Nnremberg, 1697, pet. in-fol. 5° *Streit der Fama und verschwiegenheit über die Liebe, etc.*, Rudolstadt, 1696, 3 feuilles in-fol. 6° Cantate : *Das ist meine Freude*, pour soprano, viole et orgue, en manuscrit. Erlebach a aussi composé quelques pièces ponr l'orgue, qui ont été insérées par Eckold dans son *Tabulaturbuch*, en 1692.

ERMEL (LOUIS-CONSTANT), pianiste et compositeur, né à Gand le 27 déc. 1798, apprit dans cette ville les premiers principes de la musique et à jouer du piano. Ses progrès furent rapides, et bientôt il se fit assez remarquer pour qu'on songeât à l'envoyer à Paris, afin qu'il y complétât son instruction par les leçons de bons maitres. Admis au Conservatoire comme élève, il entra dans la classe de M. Zimmerman pour le piano, et dans celle de M. Eler pour le contrepoint, puis il devint élève de M. Lesueur pour la composition. En 1823, il concourut à l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut de France, pour le grand prix : le sujet du concours était la cantate de *Thisbé*, avec orchestre. M. Ermel obtint le premier prix, qui lui donnait le titre et les avantages de pensionnaire dn gouvernement, et il voyagea plusieurs années en Italie et en Allemagne. De retour à Paris il espéra pouvoir justifier son premier succès par ceux qu'il obtiendrait au théâtre; mais ainsi que beaucoup d'élèves couronnés par l'Institut, M. Ermel a fait de vains efforts pour obtenir des livrets d'opéras, ou pour faire recevoir ceux qu'on lui confiait par les administrateurs de spectacles. Jusqu'à ce jour, aucun ouvrage dramatique de sa composition n'a été entendu. En 1834, le gouvernement belge ayant mis au concours la composition d'une cantate intitulée : *Le Drapeau belge*, pour l'anniversaire de la révolution de 1830, M. Ermel s'est mis au nombre des candidats ; et le second prix lui a été décerné. Cet artiste est depuis plusieurs années professeur de piano à Paris. Au moment où cette notice est écrite il vient de faire recevoir au grand théâtre de Bruxelles un opéra qui doit y être représenté.

ERMENGARD ou ERMENGAUD, écrivain du douzième ou du treizième siècle, sur lequel on ne sait rien, si ce n'est qu'il écrivit contre les Vaudois. Son onvrage,

intitulé *Contra hæreticos qui credunt mundum istum a diabolo et non a Deo esse factum*, a été publié à Ingolstadt, en 1614, in-4°, par J. Greiser; ensuite dans la bibliothèque des Pères, édition de 1644 (Paris), tom. IV, et, en dernier lieu, dans la grande bibliothèque des Pères, tom. 24, p. 1607. Le chapitre 10e traite *De cantu ecclesiastico*.

ERNEMANN (MAURICE), virtuose sur le piano et compositeur pour cet instrument, né à Hambourg, vers 1800, était attaché au conservatoire de Varsovie avant la révolution de 1830, et s'est depuis lors fixé à Breslau. Il a publié : 1° Dix variations pour le piano (en *mi bémol*), op. 1. Hambourg, Christiani; 2° Dix variations sur le thème *Là ci darem la mano,* op. 2, *ibid.;* 3° Thème original varié, op. 3, *ibid.;* 4° *Les charmes de Varsovie*, divertissement, Varsovie, Brzezina; 5° Cotillon pour le piano, *ibid.*; 6° Marche triomphale, *idem;* 7° Divertissement pour le piano, op. 6, Leipsick, Breitkopf et Haertel; 8° Introduction, variations et finale sur le thème *Schœne Minka*, op. 7, Leipsick, Hofmeister; 9° Huit chansons allemandes à voix seule avec acc. de piano, op. 4, Hambourg, Christiani.

ERNST (FRANÇOIS-ANTOINE), violoniste distingué, naquit le 3 décembre 1745 à Georgenthal, petite ville de la Bohême. Les premières leçons de violon lui furent données par son grand-père. Après la mort de celui-ci, il alla à Kreibitz où il fit de bonnes études littéraires et musicales; puis il se rendit à Warndorf où il prit des leçons d'orgue chez l'organiste de la ville. Vers ce temps, ayant été visiter un de ses parens au couvent de Neuzell, il y fut engagé comme chantre du chœur. Il y resta pendant six mois, ensuite il entra chez les jésuites de Sagan pour y terminer ses études, et pendant les quatre années qu'il passa chez eux, il fut employé comme violoniste dans toutes les solennités musicales. Arrivé à Prague en 1763, il y fit un cours de philosophie et se livra à l'étude du droit, puis il retourna dans sa ville natale, et y fut nommé syndic. Mais il n'y resta pas long-temps, car le comte de Salm, l'ayant entendu jouer du violon, fut si charmé de son talent, qu'il l'engagea à son service comme secrétaire. Ce seigneur passait la plus grande partie de l'année à Prague, en sorte que Ernst eut l'occasion d'y entendre le fameux violoniste Lolli, lors de son passage dans cette ville, et d'y prendre de ses leçons. Il profita si bien sous cet habile maître, qu'en peu de temps il put jouer avec facilité les traits les plus difficiles de ses études et de ses concertos. Il se mit ensuite à voyager et passa par Strasbourg où il apprit d'un bon violoniste nommé *Stadn* à jouer l'adagio avec expression. En 1778, il fut appelé à Gotha, comme violon-solo de la cour. Il y mourut à l'âge de soixante ans, le 16 janvier 1805. Ernst a composé plusieurs concertos et des solos pour le violon, mais il n'a fait graver qu'un concerto en *mi* majeur. Il a proposé une souscription, en 1798, pour la publication d'un traité sur le violon, qui aurait été divisé en deux parties, dont l'une aurait traité de la construction du violon, et la seconde de l'art de jouer de cet instrument. Il ne paraît pas que cet ouvrage ait été imprimé. On doit encore à Ernst un petit mémoire sur la construction du violon, inséré dans la gazette musicale de Leipsick (7e année, n° 4). Ses connaissances dans les principes de la construction des instrumens à archet étaient étendues; il a fait plusieurs violons qui, dit-on, ne sont point inférieurs à ceux des meilleurs maîtres.

ERNST (. . . .), musicien qui joua l'alto à l'Opéra depuis 1785 jusqu'en 1800. Il a fait graver à Paris, en 1792, une collection de pièces pour deux clarinettes, deux cors et deux bassons, dont plusieurs sont de sa composition, et les autres tirées de divers opéras ou de symphonies.

ERNST (CHRÉTIEN-GOTTLOB), organiste de l'église évangélique d'Ohlau, est né le 2 février 1778 à Silberberg, où son père était huissier. La pauvreté de celui-ci ne

lui permit pas de donner à son fils d'autre instruction que celle de l'école publique de sa petite ville ; bientôt même l'enfant fut privé de ce secours et dut aller chercher son existence dans les campagnes comme musicien ambulant. Lorsqu'il eut enfin atteint l'âge de dix-huit ans, il entra à l'école dirigée par le chantre Bürgel, à Landshut. Là il commença à étudier la théorie de l'harmonie, et plus tard, lorsqu'il eut été admis au séminaire de Breslau, il acheva de s'instruire par les leçons de Neugebauer et de Berner. En 1798, Ernst fut nommé organiste à Ohlau, et professeur de l'école de musique de la ville. Son zèle y développa le goût de l'art ; il y établit une société d'artistes à laquelle vinrent se joindre ensuite plusieurs amateurs; son école s'agrandit progressivement, et depuis que la direction lui en a été confiée, elle a fourni des artistes à toute la Silésie. Comme compositeur, Ernst s'est fait connaître par deux œuvres de sonates qui ont été publiés à Breslau chez Grass et Barth. Il a écrit aussi la musique des psaumes 96 et 100.

ERNST (F.-A.). On a sous ce nom des variations pour le piano sur le thème allemand *Gesternabend war Wetter Michel da*, Hambourg, Christiani ; des thèmes de Weber variés pour la flûte, liv. 1 et 2, Mayence, Schott ; et des airs d'opéras modernes variés pour flûte et guitare, *ibid.*

Un jeune violoniste allemand, nommé aussi *Ernst*, s'est fixé à Paris depuis quelques années, et s'est fait entendre avec succès. Les qualités distinctives de son jeu sont la justesse et la précision dans les difficultés.

ERRARS (JEAN), poète et musicien, paraît avoir été le père de Jean Errars, sieur de Valery, chambrier de *Philippe-le-Hardi*, qui mourut en 1372, et qui, comme lui, composa les paroles et la musique de plusieurs chansons. Il nous en reste trente sous le nom de Jean Errars ; les manuscrits de la bibliothèque du roi de France en contiennent vingt-quatre.

ERTELIUS (SÉBASTIEN), moine bénédictin à l'abbaye de Weichenstephan, dans le dix-septième siècle, a fait imprimer les ouvrages suivans de sa composition : *Symphonias Sacras* 6 *et* 8 *vocibus*, Munich, 1611 ; 2° *Magnificat* 8 *vocibus*, Munich, 1615.

ERYTHRAEUS (GOTTHARD), né à Strasbourg, vers 1550, se rendit à Altdorf en 1587 pour y exercer les fonctions de magister. En 1595 il fut nommé chantre et chargé d'enseigner la musique au gymnase de la même ville ; enfin en 1609 il devint recteur de ce gymnase, et conserva cette place jusqu'à sa mort, qui eut lieu vers 1617. On a de lui : 1° *Psalmi et Cantica varia, ad notas seu tonum musicum adstricta*, Nuremberg, 1608, in-4° ; 2° *D. M. Lutheri, und anderer gottsfuerchtiger Manner Psalmen, und geistliche Lieder in* 4 *Stimmen gebracht durch, etc.* (Psaumes de Luther, etc., à quatre voix), Nuremberg, 1608, in 4°.

ESCHELBACH ou ESCHENBACH (WOLFRAM DE), célèbre maitre-chanteur (trouvère) suisse, brilla vers la fin du 12° siècle et au commencement du 13°. Il eut pour maître un autre trouvère allemand nommé *Friedebrandt*. Après avoir long-temps parcouru les différentes provinces de la Germanie, il se fixa vers l'an 1200 au château de Wartbourg, près d'Eisenach, où il fut reçu au service du landgraf Hermann de Thuringe, grand protecteur des arts et des artistes. C'est là qu'eut lieu une lutte célèbre entre Eschelbach et le maître-chanteur Klingsohre, pour le prix du chant institué par Hermann. Eschelbach se montra plus habile dans le chant religieux, mais Klingsohre eut l'avantage dans les autres genres. Eschelbach n'est pas seulement un des poètes-musiciens les plus féconds de son époque, mais par la richesse de son imagination, l'élévation de ses idées, l'expression et l'élégance de son style, il est considéré comme un véritable poète épique. Cet artiste ayant été fait chevalier à Henneberg, passa plusieurs

années en voyages chevaleresques. Dans les dernières années de sa vie, il se retira dans la demeure de ses ancêtres. Son tombeau fut placé dans l'église Notre-Dame à Eschenbach.

ESCHENBURG (JEAN-JOACHIM), conseiller de cour et professeur de belles-lettres au collége de Saint-Charles à Brunswick, naquit à Hambourg en 1743. Il fit ses études à l'université de Leipsick, et ensuite à celle de Gœttingue. Jeune encore, il fut nommé gouverneur des élèves du collége de Saint-Charles à Brunswick, au mois de septembre 1767. Après six années d'exercice, il occupa la chaire de philosophie et de belles-lettres dans le même collége. Il mourut âgé de soixante-quinze ans le 29 février 1819. Eschenburg fut un amateur de musique fort zélé, et qui contribua à ses progrès en Allemagne par les ouvrages qu'il publia sur cet art et par des traductions de bons ouvrages étrangers. En voici la liste : 1° Une traduction allemande de la dissertation de Jean Brown sur l'origine et les progrès de la musique et de la poésie, sous ce titre : *Dr Brown's Betrachtungen über die Poesie und Musik nach ihrem Ursprunge, etc.*, Leipsick, 1769, in-8° de 495 pages; 2° Une traduction des réflexions de Webb sur l'affinité de la poésie et de la musique, intitulée : *Betrachtungen über die Verwandschaft der Poesie und Musik, etc.*, Leipsick, 1771, in-8° de 169 pages. Il y a joint des notes intéressantes ; 3° Une autre traduction de la dissertation sur la musique des anciens que Burney a mise au commencement de son histoire de la musique, sous le titre de *Abhandlung über die Musik der Alten,* Leipsick, 1781, in-4°, 216 pag.; 4° Une notice sur la vie de Handel et sur la pompe de son anniversaire à Londres, traduite de l'anglais de Burney sous ce titre : *Nachricht von Georg. Friedrich Handel's Lebensumstæuden und der ihm zu London im Mai und Jun.* 1784 *angestellten Gedachmissfeyer,* Berlin, 1785, gr. in-4° ; 5° Enfin quelques autres ouvrages moins importans, tels qu'une dissertation sur Sainte-Cécile, dans le Magasin d'Hanovre de 1786, pag. 94-96, une lettre sur la pompe funèbre de Jomelli, traduite de l'italien, et insérée dans le journal intitulé *Le Musée Allemand,* tom. 1, pag. 464, et une dissertation intitulée *Ueber die kürzere Dauer des wohlgefallens an dem Spiel der Blasinstrumente* (Sur la courte durée du plaisir causé par le jeu des instrumens à vent), dans le même journal, pages 155 et 162.

ESCHERNY (FRANÇOIS-LOUIS COMTE D'), ancien chambellan du roi de Wurtemberg, né en 1734 à Neufchâtel (Suisse), est mort à Paris en 1815. Parmi divers ouvrages qu'il a publiés, on remarque des *Mélanges de littérature, d'histoire, de morale et de philosophie,* Paris, 1809, 3 vol. in-12, dont plusieurs exemplaires portent le titre de 2e édition, avec la date de 1815. Il y traite plusieurs points relatifs à la musique, qui en ont été extraits et imprimés séparément sous le titre de *Fragmens sur la musique,* Paris, 1809, 1 vol. in-12. Les vues du comte d'Escherny sont superficielles et de peu d'utilité pour le musicien.

ESCHSTRUTH (JEAN-ADOLPHE BARON D'), conseiller de régence à Cassel, naquit à Hambourg dans la Hesse le 28 janvier 1756. Il fut d'abord conseiller de justice à Marbourg, où il étudia la composition sous la direction de Hupfeld, maître de concert dans cette ville. Dans la suite il se lia avec Vierling, organiste à Marbourg et élève de Kirnberger, qui lui communiqua l'excellente tradition de l'école de Bach. Il s'est rendu également recommandable comme compositeur et comme écrivain didactique. Outre les articles qu'il a fournis aux divers journaux d'Erfurt et de Hambourg, il a écrit : 1° *Musikalische Bibliothek für Künstler und Liebhaber* (Bibliothèque musicale pour le musicien et l'amateur), premier cahier, Marbourg, 1784, in-8° de 152 pages, 2me cahier, 1785 ; 3me *idem,* 1789. 2° Instruction

pour écrire la musique, par Jean-Jacques Rousseau, traduite du français avec beaucoup d'augmentations, préparée pour l'impression en 1786. 3° Principes de la musique transcendante, où l'on traite principalement de la littérature de la musique, également achevés depuis 1786. 4° Biographie de Ch. Ph. Em. Bach, achevée depuis 1789. Ces trois derniers ouvrages n'ont point été publiés. Les compositions du baron d'Eschstruth consistent en un *Essai de composition pour le chant, avec accompagnement de clavecin*, Cassel, 1781; Un *chant pour soprano et tenor, avec acc. de deux violons, alto et basse, op.* 2. Marbourg, 1781; *Chansons, odes et chœur pour le clavecin, première partie, op.* 3, *ibid.*, 1783; *Soixante-dix chansons mises en musique, avec une préface*, Cassel, 1788; *Douze marches, avec la théorie, l'histoire et la littérature de ce genre de musique; six sonatines pour le clavecin; Recueil de cantiques religieux*. Eschstruth est mort le 30 avril 1792, à l'âge de 37 ans. Sa biographie a été insérée dans le nécrologe de la même année.

ESCOBEDO ou ESCOVEDO (BARTHELEMY), né en Espagne vers 1520, fut d'abord chanteur de la chapelle du Pape, et ensuite prêtre du diocèse de Ségovie. Il fut, en 1551, l'un des juges dans la dispute musicale de *Vicentino* et de *Vincenzio Lusitano*. Salinas dit qu'il était instruit dans toutes les parties de la musique: *Cum Bartholomæo Escobedo viro in utraque musices parte exercitatissimo* (De musica, lib. 4. c. 32. p. 228). Il ne paraît pas qu'on ait conservé ses ouvrages.

ESCOVAR (ANDRÉ DE), musicien espagnol, vivait dans le dix-septième siècle. Dans sa jeunesse il fit un voyage aux Indes, et se fixa ensuite en Portugal, ou il fut musicien de la cathédrale de Coimbre. Il a écrit un traité élémentaire de musique intitulé: *Arte Musica para tanger a instrumento da Charamelinha*, qui est resté en manuscrit.

ESCOVAR (JEAN DE), musicien et poète portugais, vivait au commencement du dix-septième siècle. Il a publié une collection de motets à Lisbonne en 1620, in-4°. Le catalogue de la bibliothèque musicale du roi de Portugal indique aussi sous son nom un traité de musique intitulé: *Arte de musica theorica y pratica*, mais il ne fait pas connaître s'il est imprimé ou manuscrit.

ESPINAIS (GAUTIER D'), que Fauchet appelle d'*Espinois*, fut poète et musicien vers 1260. On a neuf chansons notées de sa composition. Les manuscrits de la bibliothèque du Roi, cotés 66 (fonds de Cangé), et 7222 (ancien fonds) en contiennent huit.

ESPINOSA (JEAN DE), né à Tolède vers la fin du quinzième siècle, est indiqué par le catalogue de la bibliothèque du roi de Portugal, comme auteur de deux ouvrages, dont l'un est intitulé: *Tractado de principios de musica pratica y theorica*, et l'autre: *Retractaciones de los errores, y falsedades, que escrivò Gonçalo Martinez de Biscargui en el arte de Cantollano*. Ce dernier n'a pas dû être écrit avant 1512, car le traité de solmisation de Biscargui ou Viscargui n'a été imprimé qu'en 1511, à Burgos.

ESSER (CHARLES-MICHEL, CHEVALIER D'), violoniste et compositeur, naquit à Aix-la-Chapelle, vers le milieu du siècle dernier. Il fut d'abord attaché à la chapelle de l'électeur de Hesse-Cassel, et voyagea ensuite en Allemagne, en France et en Italie. Le pape le fit chevalier de l'éperon d'or. Vers 1786 il se re rendit en Espagne et y fut bien accueilli. En 1791, il a écrit pour le théâtre de Gotha un opéra en trois actes intitulé: *Die drey Pachter* (Les trois fermiers). Il a composé en outre six symphonies, six quatuors, des trios et solos pour le violon, qui se trouvent dans les archives de la chapelle à Cassel.

ESSEX (LE DOCTEUR), né à Coventry, dans le comté de Warwick, en 1779, prit ses degrés de bachelier en musique en

1806, à l'université d'Oxford, et ceux de docteur six ans après. Il est maintenant fixé à Londres. Il a fait graver dans cette ville : 1° *Recueil de six duos pour deux flûtes*; 2° *Recueil de marches pour le piano*; 3° *Duos pour le piano avec acc. de deux flûtes*; 4° *Rondo militaire en duo pour piano et harpe*; 5° *The Britannia, rondo pour le piano avec acc. de violon, dans le style anglais*; 6° *The Hibernia, rondo dans le style irlandais, pour piano et violon*; 7° *The Caledonian, rondo dans le style écossais pour piano et violon*; 8° *The guaracha, rondo pour piano et flûte*; 9° *Introduction et fugue pour l'orgue.*

ESSIGER (....), directeur de musique à Luebben, vers la fin du siècle dernier, a composé en 1797 un opéra en trois actes intitulé : *Sultan Wampum oder die Wuensche*; l'année suivante, *Der Barbier und Schorsteinfeger* (Le Barbier et la Ramoneur), en un acte.

EST (MICHEL), ou ESTE, bachelier en musique, et maître des enfans de chœur de la cathédrale de Lichtfield, vécut dans la seconde moitié du seizième siècle. Il a publié plusieurs collections de madrigaux et de psaumes à plusieurs voix. La plus connue de ses compositions est intitulée *The sixt set of Bookes, wherein are anthemes for verses, and chorus of five and six parts; apt fort violls and voices* (sixième suite de livres contenant des *antiennes à cinq et six parties, etc*). On trouve aussi plusieurs pièces de Est dans la célèbre collection publiée par Thomas Morley sous le titre du *The triumphs of Oriana, to five and six voices* (Le triomphe d'Oriane à cinq et six voix), Londres, 1601. On croit que Michel Est fut le fils de Thomas Est, musicien et marchand de musique à Londres, qui a publié une collection de Psaumes de divers auteurs, sous ce titre : *The whole of psalmes, wonted tunes, as they are song in Churches, composed into foure parts by nine sundry authors, etc.*, Londres, 1594. Les auteurs dont on trouve les ouvrages dans cette collection, sont : Jean Dowland, E. Blancks, E. Hooper, J. Farmer, R. Allison, G. Kirby, W. Cobbold, E. Johnson et G. Farnaby.

ESTÈVE (PIERRE), membre de l'académie de Montpellier, naquit dans cette ville au commencement du 18e siècle. Ses écrits, sur plusieurs questions de sciences, d'arts ou de littérature, sont empreints d'une telle médiocrité, qu'ils sont tombés dans l'oubli, et que lui-même a eu le chagrin de leur survivre. Ce qu'il a publié sur les arts en général, et sur la musique en particulier, est ce qu'il a fait de meilleur. En 1750, il fit paraître un opuscule intitulé *Problème, si l'expression que donne l'harmonie est préférable à celle que fournit la mélodie.* Il se prononce en faveur de l'harmonie, *parce que*, dit-il, *le plaisir qui résulte de l'accord des sons est dans la nature, au lieu que celui qui nous vient de la mélodie n'est que le fruit d'une convention humaine.* Voilà une plaisante raison pour donner à l'une la préférence sur l'autre! Au reste, ces questions oiseuses ne peuvent être élevées que par ceux qui sont à peu près étrangers à la musique : la mélodie et l'harmonie, séparées l'une de l'autre, ne se peuvent concevoir dans la musique moderne de l'Europe. Estève reproduisit la même doctrine dans sa *Nouvelle découverte du principe de l'harmonie, avec un examen de ce que M. Rameau a publié sous le titre de démonstration de ce principe.* Paris, 1751, in-8°, 54 pages. On a aussi de cet écrivain *L'Esprit des beaux arts*, Paris, 1753, 2 vol. in-12. La seconde partie contient onze chapitres sur les effets attribués à la musique des Grecs, et sur la comparaison de cette musique avec celle des modernes. Estève vivait encore en 1780.

ESTOCART (PASCAL DE L'); V. LESTOCART.

ESTRÉE (JEAN D'), musicien du seizième siècle, auquel Duverdier donne la qualité de *joueur de hautbois du Roi.* Il

a publié *quatre livres de danseries, contenant le chant des bransles communs, gays, de champagne, de Bourgogne, de Poictou, de Malte, des sabots, de la guerre et autres; gaillardes, pavanes, ballets, voltes, basse-danses, hauberrois et allemandes.* Paris, Nicolas du Chemin, 1564, in-4°.

ESTWICK (SAMUEL), écrivain anglais, vivait vers la fin du dix-septième siècle, et avait le titre de docteur en droit canonique. Il a publié un discours pour l'anniversaire de l'institution de la société des amateurs de musique de Londres, sous ce titre : *A Sermon upon occasion of the anniversary meeting of the lowers of music*, Londres, 1696, in-4°.

ÉTIENNE (DENIS-GERMAIN), né à Paris en 1781, élève du conservatoire de musique de Paris, reçut d'abord des leçons de piano de Gobert, puis de Boieldieu, et apprit l'harmonie sous la direction de Catel. Le premier prix d'harmonie et d'accompagement lui fut décerné en l'an VIII de la république (1800). Après avoir enseigné le piano à Paris pendant plusieurs années, il partit pour l'Amérique en 1814, et se fixa à New-York où il vit encore. Il a publié : 1° Pot pourri pour le piano, œuvre 1er, Paris, Le Duc. 2° Thême varié, op. 2°, Paris, Frey. 3° Trois romances avec acc. de piano, Paris, Le Duc.

ETT (GASPARD), organiste de l'église St.-Michel à Munich, également distingué comme virtuose sur son instrument, comme compositeur et comme érudit en musique, est né le 5 janvier 1788 à Eresing, arrondissement de Handsberg, en Bavière. Dès son enfance il montra un goût prononcé pour les études sérieuses et pour la musique; il avait à peine atteint sa neuvième année quand il entra comme enfant de chœur à l'abbaye de bénédictins d'Andech. Il y reçut une instruction préparatoire pour entrer ensuite au gymnase, et apprit les élémens du chant, du piano et de l'harmonie. A l'âge de douze ans il entra au séminaire de l'électeur à Munich, alors une des meilleures écoles de musique de la Bavière, si riche d'ailleurs en institutions de ce genre. Ett y apprit à jouer de l'orgue sous la direction de l'excellent professeur Schlet, et Joseph Grutz lui enseigna le contrepoint. Après avoir achevé ses études littéraires au gymnase et au lycée, il se livra sans réserve à ses travaux sur la musique, et en 1816 il obtint la place d'organiste qu'il occupe encore aujourd'hui. Comme professeur de chant choral, il a formé de très bons élèves et a porté l'exécution à un point de perfection très satisfaisant dans le chœur de l'église de St.-Michel. Comme compositeur, il a produit : 1° Huit messes avec ou sans accompagnement d'orchestre à 4 et à 8 voix ; 2° Deux *Requiem;* 3° Deux *Miserere* qui passent pour excellens; 4° Un *Stabat mater.* 5° Un *Te Deum;* 6° Plusieurs litanies ; 7° Des Vêpres ; 8° Des Graduels ; 9° Des Offertoires. Toute cette musique jouit en Allemagne de beaucoup d'estime. Ett a écrit aussi des chœurs et des chansons à plusieurs voix. Il s'est livré depuis longtemps à des recherches sur l'ancienne musique d'église des quinzième et seizième siècles pour laquelle la riche bibliothèque de Munich lui a fourni de précieux documens.

ETTMULLER (MICHEL-ERNEST), docteur et professeur de médecine à Leipsick, naquit dans cette ville, le 26 août 1673. Après avoir fait de bonnes humanités à Zittau et à Altenbourg, il se rendit, en 1692, à l'université de Wittenberg pour y faire son cours de philosophie. De retour à Leipsick, en 1694, il se consacra entièrement à la médecine jusqu'à sa mort, arrivée le 25 septembre 1732. Il a publié une dissertation intitulée *De effectibus musicæ in hominem*, Leipsick, 1714.

ETTORI (GUILLAUME), célèbre tenor né en Italie vers 1740, fut d'abord au service de l'électeur Palatin. En 1770, il chanta à Padone avec un succès prodigieux. L'année suivante, il se rendit à Stuttgard pour y entrer au service du duc de Wur-

—emberg, mais il mourut dans la même année.

EUCHERO, de l'académie des pasteurs Arcadiens. On a publié sous ce nom, à Venise, en 1746, un opuscule qui a pour titre : *Riflessioni sopra la maggior facilità che trovasi nell' apprendere il canto con l'uso di un solfeggio di dodici monosillabi, atteso il frequente uso degli accidenti.*

EUCLIDE, célèbre auteur des plus anciens élémens de géométrie connus, a été confondu souvent avec Euclide de Mégare, chef d'une secte de philosophes dialecticiens. On ignore le lieu de sa naissance : on sait seulement qu'il vécut sous le règne de Ptolémée, fils de Lagus, plus de trois cents ans avant l'ère chrétienne, et qu'il ouvrit une école de mathématiques à Alexandrie. Pappus vante sa douceur et sa bienveillance pour tous ceux qui travaillaient aux progrès de la géometrie. Outre les *Élémens* et les *Données*, qui sont les ouvrages les plus importans d'Euclide, Proclus Diadochus, l'un de ses commentateurs, et Pappus d'Alexandrie, indiquent ceux dont les titres suivent : *Introduction harmonique* (εἰσαγωγὴ ἁρμονική), et *Section du canon musical*. Un assez grand nombre de manuscrits, contenant ces deux ouvrages, les attribuent en effet à cet auteur; mais il en est d'autres où ils sont indiqués sous le nom de *Cléonides;* tels sont ceux dont s'est servi Georges Valla pour sa version latine, celui de la bibliothèque de S. Salvador à Bologne, et deux autres manuscris de la bibliothèque du Roi, à Paris. Les savans ont été partagés d'opinion sur celui de ces deux auteurs auquel ces ouvrages appartiennent : outre Georges Valla, H. Grotius (*in Annot. ad Mart. Capellæ, p.* 316), Gesner (*Biblioth. in Epit. red., p.* 158), et Glaréan (*Dodecach.*) se sont prononcés pour Cléonides; mais Meibomius, Mersenne, D. Gregorius et Fabricius ont rejeté cette opinion.

Wallis est le premier qui a remarqué (dans la préface de sa version latine des Harmoniques de Ptolémée) que l'introduction harmonique et la section du canon ne peuvent être du même auteur, puisque le premier de ces ouvrages est conforme à la doctrine d'Aristoxène, et le second à celle de Ptolémée. En effet, *l'Introduction harmonique* n'admet que trois *modes*, divise le *ton* en deux *demi-tons diatoniques*, fait du *dièze chromatique* le tiers de l'intervalle du ton majeur, et du *dièze enharmonique* le quart, tandis que l'auteur du canon établit le ton dans la proportion de 9 : 8, et le *limma*, dans celle de 256 : 243. Plusieurs éditeurs et commentateurs d'Euclide ont douté que ces opuscules fussent de lui : M. Peyrard, qui a donné une belle édition des œuvres de ce géomètre, d'après un manuscrit du 9me siècle (appartenant à la bibliothèque St.-Marc de Venise) les rejette même positivement, et dit, dans sa préface, p. XIII : « Etant dé-« positaire de ce précieux manuscrit, je me « déterminai, sans balancer, à donner une « édition grecque, latine et française des « Éléments et des Données d'Euclide, *qui « sont certainement les seuls ouvrages « qui nous restent de ce géomètre à ja-« mais célèbre.* »

Quoi qu'il en soit, voici l'indication des éditions diverses qui ont été données de ces opuscules : 1° *Cleonidæ harmonicum introductorium, interprete Georgio Valla Placentino, impressum Venetiis per Simonem Papiensem*, anno 1497. Une deuxième édition de cette version fut publiée l'année suivante à Venise, avec quelques autres ouvrages de Valla; enfin la bibliothèque du Roi, à Paris, en possède un exemplaire, in-f°, qui porte la date de Venise, 1504. 2° Une autre traduction latine, donnée par Jean Pena, professeur de mathématiques à Paris, sous le titre de *Euclidis rudimenta musices, ejusdem Sectio regulæ harmonicæ e regia bibliotheca desumpta, ac nunc græce et latine excussa.* Paris, 1557, in-4°. Meibomius (*in Præfat. ad Eucl.*) a reconnu beaucoup d'erreurs dans cette traduction de Pena; elles ont

été reproduites dans l'édition complète, grecque et latine, des œuvres d'Euclide, donnée par Conrard Dasipodius, à Strasbourg, en 1571, in-8°, dans celle du jésuite Possevin (Rome, 1593, et Venise, 1603), et enfin dans le *Cours de mathématiques* de Herigoni (Paris, 1644, in-8°). 3° Meibomius ayant mis Euclide au nombre des auteurs grecs sur la musique, dont il a donné une édition sous le titre : *Antiquæ Musicæ auctores septem*. Amsterdam, 1652, in-4°, y a joint une version nouvelle très correcte, que Gregorius a insérée dans son édition complète intitulée *Euclidis quæ supersunt omnia, græce et latine*. Oxford, 1703, in-fol. 4° Une traduction française, par Pierre Forcadel, professeur de mathématiques à Paris, a été publiée sous le titre de *La musique d'Euclide*, Paris, 1565, in-8°. Le P. Mersenne en a donné une autre dans son premier *Traité de l'harmonie universelle* (Paris, 1627, in-8°), pag. 107-141. 5° C. Davy a inséré une traduction anglaise des traités de musique d'Euclide, dans ses *Letters upon subjects of literature; including a translation of Euclid's section of the canon, and his treatise on harmonic; with an explanation of the greek musical modes*. Londres, 1787, 2 vol. in-8°.

EUGENIUS (TRAUGOTT), chanteur à Thorn vers 1490, est l'un des plus anciens contrapuntistes allemands dont les noms sont parvenus jusqu'à nous. Gerber dit qu'on trouve quelques-unes de ses compositions dans un recueil de cinquante chansons qui a été publié par *Cæthenius*, surnommé *le botteleur*, en 1502; mais il n'indique pas le lieu de l'impression.

EULE (C.-D.), né à Hambourg en 1776, était fils d'un acteur qui était directeur du théâtre de cette ville. Son père le destinait à suivre la même carrière que lui, mais il ne se sentait point de goût pour cette profession, et la musique fut l'unique objet de ses études. En 1796 il commença à se faire connaître comme compositeur, par la publication de quelques morceaux pour le piano; l'année suivante, il donna au théâtre de Hambourg le petit opérette intitulé *Die verliebten Werber* (Les recruteurs amoureux), qui reçut un accueil favorable. Plus tard il donna avec succès les opéras : *Der Unsichbare* (l'invisible), *Giaffar et Zaide*, et *Das Amt und Wirthshaus* (Le bailliage et l'auberge). Beaucoup de compositions instrumentales et autres suivirent ces premiers essais. Ayant été nommé directeur de musique du théâtre de Hambourg, il conserva cette place toute sa vie, et il en remplissait encore les fonctions lorsqu'il mourut en 1827. Parmi les compositions de Eule, on remarque : 1° Concertino pour le piano mêlé de thèmes favoris, op. 7, Hambourg, Cranz. 2° Quatuor pour piano, violon, alto et basse, Hambourg, Bœhme. 3° Sonate pour piano et violon, *op. 10, Hambourg*, Cranz. 4° Trois sonates pour *piano* seul, Hambourg, Bœhme. 5° Grande polonaise pour le piano, op. 4, *ibid.* 6° Deuxième *idem*, op. 9, Hambourg, Cranz. 7° Introduction avec thème varié, op. 5, Hambourg, Bœhme. 8° Variations brillantes sur le thème : *Guter Mond*, op. 8, Hambourg, Cranz. 9° Huit variations sur le thème : *Je suis encor dans mon printemps*, Hambourg, Bœhme. 10° Dix variations sur le thème : *Enfans de la Provence*, *ibid.* 11° Variations sur le thème. : *Robert disait à Claire*, Hambourg, Cranz. 12° 6 Lieder à 3 et 4 voix avec acc. de piano, Hambourg, Bœhme. 13° Chants à voix seule, *ibid.*

EULENSTEIN (ANTOINE-HENRI SIGORA DE), né à Vienne en 1772, mourut dans la même ville le 14 novembre 1821. Appelé par sa naissance à servir l'État, il donna à la musique tous les momens de loisir dont il pouvait disposer. Ayant reçu quelques leçons de piano et de composition de Mozart, il a écrit des sonates, des quatuors, des chansons avec accompagnement de piano, et à composé pour les théâtres des faubourgs de Vienne la mu-

sique de quelques petits opéras comiques qui ont été joués sous les titres de *Die Wanderschaft* (La promenade), *Velter Damien* (Le cousin Damien), *Der Perückenmacher* (Le perruquier), *Der gebesserte Lorentz* (Laurent corrigé) etc., etc. M. de Eulenstein dirigeait bien un orchestre et était fort recherché pour cet emploi dans les sociétés d'amateurs.

EULER (LÉONARD), illustre géomètre, naquit à Bâle le 15 avril 1707. Son père, Paul Euler, qui avait étudié les mathématiques sous Jacques Bernouilli, fut son premier instituteur dans cette science; Euler termina ses études à l'université de Bâle, où il reçut des leçons de Jean Bernouilli, et se lia d'amitié avec ses deux fils, Daniel et Nicolas. Ceux-ci, ayant été appelés à Pétersbourg par Catherine I, pour faire partie de l'académie des sciences établie par Pierre le Grand, s'empressèrent de procurer à leur jeune ami une place d'adjoint dans la même académie. Bientôt, resté seul par la mort de Nicolas et la retraite de Daniel, il multiplia ses travaux au point de paraître remplir, à lui seul, la tâche de toute une académie. Cette fécondité prodigieuse n'est pas une des moindres qualités d'Euler. On peut dire sans exagération qu'il a composé plus de la moitié des mémoires de mathématiques contenus dans les quarante-six volumes publiés par l'académie de Pétersbourg, depuis 1727 jusqu'en 1783; il a laissé en outre plus de cent mémoires inédits, que l'académie insère dans ses volumes à mesure qu'ils paraissent; de plus il enrichit beaucoup le recueil de l'académie de Berlin, pendant les vingt-cinq ans qu'il passa dans cette ville; envoya des mémoires à l'académie des sciences de Paris, dont il obtint ou partagea dix prix, et publia une multitude d'ouvrages séparés fort importans. Toutes les sociétés savantes de l'Europe s'étaient empressées de se l'attacher. Euler est mort le 7 septembre 1783. Ce grand géomètre s'est beaucoup occupé de la théorie mathématique de la musique, et a consigné le résultat de ses recherches dans les ouvrages suivans : 1° *Dissertatio de Sono*, Bâle, 1727, in-4°. 2° *Tentamen novæ Theoriæ musicæ ex certissimis Harmoniæ principiis dilucide expositæ*, Pétersbourg, 1729, in-4°. Forkel cite deux autres éditions de ce livre (*Allgem. Litter. der Musik. p.* 247), l'une de 1734, in-4°, l'autre de 1739, également in-4°. Mitzler en a donné une analyse très étendue dans le troisième volume de sa bibliothèque (p. 61-136). 3° *Conjectura physica circa propagationem soni ac luminis*, Berlin, 1750, in-4°. 4° *Mémoire sur les vibrations des cordes*, dans les mémoires de l'académie de Berlin, 1748 et 1753. 5° *De la propogation du son*, ibid., 1759. 6° *Conjectures sur la raison de quelques dissonances généralement reçues dans la musique*, ibid. 7° *Du véritable caractère de la musique moderne, ibid.* 1764. 8° *Sur le mouvement d'une corde qui, au commencement n'a été ébranlée que dans une partie, ibid.*, 1765. 9° *Éclaircissemens plus détaillés sur la génération et la propagation du son, et sur la formation de l'écho*, ibid., 1765. p. 335. 10° *De minimis oscillationibus corporum tam rigidorum quam flexibilium*, dans les mémoires de l'académie de Pétersbourg, tom. 7. 11° *De motu oscillatorio corporum flexibilium, ibid.*, t. 13. 12° *De motu vibratorio fili flexibilis corporibus quotcunque onusti*, dans les nouveaux mémoires de la même académie, t. 1. 13° *De motu chordarum inæqualiter crassarum, ibid.* t. 9. 14° *De sono tympanorum, ibid.* 15° *De Sono campanorum, ibid.*, tom. 10. 16° *De motu aeris in tubis*, ibid., tom. 16. Ce dernier mémoire est fort intéressant. 17° Quatre dissertations sur les vibrations des cordes, et une autre sur les mouvemens vibratoires des verges flexibles, ibid., tom. 17. 18° *De harmoniæ veris principiis per speculum musicum repræsentatis, ibid.*, t. 18. 19° *De motu turbinatorio chordarum musicarum, ibid.*, t. 19.

20° *Investigatio motuum, quibus laminæ et virgæ elasticæ contremiscunt, ibid.* 1779. 21° *Determinatio omnium motuum, quos chorda tensa et uniformiter crassa recipere potest.* ibid., 1779, partie 2. 22° *Delucidationes de motu chordarum inæqualiter crassarum, ibid.*, 1780, t. II. 23° *De perturbatione motus chordarum ab eorum pondere oriunda*, ibid., 1781, t. I. 24° Deux dissertations sur la vibration des cordes dans les mémoires de l'académie de Turin. 25° Enfin dans ses *Lettres à une princesse d'Allemagne sur divers sujets de physique et de philosophie* (Pétersbourg 1768-1773, 3 vol. in-8°), Euler traite de la physique musicale dans les lettres 134, 135 et 136. Ce savant homme a prouvé dans son *Tentamen novæ theoriæ musicæ* qu'un profond savoir en mathématiques n'empêche pas d'errer quand la donnée qui sert de base aux calculs manque de solidité. Partant de ce principe adopté par les géomètres, depuis Pythagore, que la suavité des rapports des sons est en raison de la simplicité des rapports des nombres qui les représentent, il a voulu fonder une théorie de l'harmonie sur cette considération, et a, d'après cela, établi une échelle de suavité sur laquelle il a placé tous les accords; or les résultats de ses calculs l'ont conduit à placer l'accord parfait majeur au neuvième degré de suavité, tandis qu'il place la dissonance de seconde (dissonance fort dure, comme on sait) au huitième degré, et cela parce que les rapports combinés de la tierce et de la quinte sont moins simples que ceux de la seconde! Ainsi, d'après cette théorie, l'intervalle de seconde doit plaire à l'oreille plus que l'accord qu'on a nommé *parfait*, pour indiquer les qualités de son harmonie! Bien d'autres erreurs singulières sont répandues dans cet essai d'une nouvelle théorie de la musique, tiré de *principes très certains de l'harmonie;* et pourtant Euler était un savant homme qui avait le génie des mathématiques!

EUNICKE (FRÉDÉRIC), premier tenor au théâtre national de Berlin, né à Sachshausen près d'Orianenbourg en 1764, débuta au théâtre en 1788, et se fit ensuite remarquer à Manheim. En 1764, il chantait au théâtre allemand d'Amsterdam; l'année d'après il passa à celui de Francfort-sur-le-Mein, et enfin, en 1797 il alla à Berlin. Il a publié quelques petites pièces pour le chant. C'est aussi lui qui a arrangé pour le piano *La flûte enchantée*, de Mozart, pour l'édition qui a été publiée à Darmstadt chez Bossler, en 1792.

EUNICKE (THÉRÈSE), née à Mayence de parens nommés *Schwachhœfer*, épousa Frédéric Eunicke, et brilla long-temps comme cantatrice au théâtre de Berlin. Elle a eu deux filles; l'aînée (Jeanne) née à Berlin vers 1800, était une cantatrice fort habile; mais elle perdit la voix fort jeune, quitta le théâtre, et devint la femme du pianiste Krüger; la plus jeune (Catherine) est mariée depuis plusieurs années avec le violoniste Müllenbrauch.

EUPHRANOR, joueur de flûte, et philosophe pythagoricien, fut contemporain de Platon. Athénée (lib. 4, c. 24.) dit qu'il avait composé un traité sur les flûtes: cet ouvrage est perdu.

EUSTACHE-LE-PEINTRE, poète et musicien, est quelquefois désigné dans les manuscrits sous le nom d'*Eustache de Reims,* parce qu'il était né dans cette ville. Il mourut vers 1240. On a de lui sept chansons notées : les manuscrits de la bibliothèque du roi n'en contiennent que deux.

EUSTACHE DE SAINT-HUBALDE est cité par Cyprianus *in Dissert. de propag. hær. per cant. p.* 19) comme auteur d'un livre intitulé : *Disquisitio de cantu a D. Ambrosio in Mediolanensem ecclesiam introducto,* Milan, 1695.

EUTITIUS (AUGUSTIN), frère mineur, était, en 1643, chanteur et compositeur du roi de Pologne Ladislas IV. Marc Scacchi a rapporté un canon singulier d Eutitius dans son *Cribrum musicum,* p. 209.

EVANS (ROBERT-HARDING), écrivain anglais, a publié une dissertation sur la musique et la notation musicale des Hébreux sous ce titre : *Essay on Hebrew music*, Londres, 1816, in-8° de 24 pages. Le fonds de cette dissertation est emprunté au travail de M. Villoteau publié dans la description de l'Égypte.

EVEILLON (JACQUES), né à Angers, en 1672, fut choisi au sortir de ses études pour enseigner la rhétorique à Nantes, quoiqu'il fût encore fort jeune. Il remplit ensuite successivement les fonctions de curé de Soulerre, de co-recteur de la Trinité d'Angers, et de curé de St.-Michel du Tertre. En 1620, Guillaume Fouquet, évêque d'Angers, le nomma chanoine de la cathédrale et son grand vicaire. Il est mort au mois de décembre 1651, âgé de 79 ans. Au nombres de ses écrits se trouve un bon ouvrage intitulé *De recta psallendi ratione*. La Flèche, 1646, in-4°.

EWALD (SCHACK HERMANN), né à Gotha le 11 février 1754, fut d'abord avocat dans sa ville natale, et ensuite (en 1784) secrétaire de la surintendance de la cour. Il a fait insérer une dissertation sur la musique dans le journal allemand intitulé *Olla Podrida*, année 1779.

EXAUDÉ ou EXAUDET (ANTOINE) né à Rouen, vers 1710, fut d'abord premier violon du concert de cette ville, et vint ensuite à Paris, où il entra à l'Opéra comme violoniste, en 1749. Il est mort en 1763. Dans un temps où il fallait peu de chose pour acquérir de la célébrité en Fance, il s'est fait une réputation de compositeur par le menuet qui porte son nom.

EXIMENO (D. ANTOINE), jésuite espagnol, et mathématicien, naquit en 1732 à Balbastro, dans l'Aragon. Les études qu'il fit a Salamanque, chez les Jésuites, furent si brillantes que ses maitres ne négligèrent rien pour le fixer dans leur société. Il y fut chargé d'enseigner les mathématiques. Lors de l'établissement de l'école militaire de Ségovie, le P. Eximeno en fut nommé professeur. Il remplit ses fonctions jusqu'à l'époque de la suppression des Jésuites; alors il passa en Italie, et s'établit à Rome. La variété de ses connaissances ne tarda point à le lier avec tous les savans italiens, et plusieurs sociétés littéraires de l'Italie s'empressèrent de l'admettre dans leur sein. Il était connu dans celle des *Arcadiens* sous le nom d'*Aristodemo Megareo*. Il est mort à Rome, en 1798, à l'âge de 66 ans. Les ouvrages relatifs à la musique qu'il a publiés sont : 1° *Dell'origine della musica, colla storia del suo progresso, decadenza, e rinovazione*. Rome, 1774, in-4°. Il y attaque, avec raison, Rameau et tous ceux qui cherchent dans de prétendus calculs mathématiques les bases d'un art dont le but est de charmer l'oreille. Jusque là, tout est bien; mais il pousse son système jusqu'à proscrire la science des combinaisons harmoniques et du contrepoint, et veut y substituer la prosodie exacte dans le chant, comme un moyen d'effet plus certain et plus universel : erreur commune à presque tous les gens de lettres. Les Italiens ont dit du livre d'Eximeno : *Bizzarro romanzo di musica, con cui vuol distruggere senza poter poi rifabricare* (voy. *Elogi italiani*, t. VIII). 2° *Dubbio di D. Antonio Eximeno sopra il saggio fondamentale pratico di contrappunto del. R. Padre Martini*. Rome, 1775, in-4°. Le P. Martini avait attaqué le système d'Eximeno dans son essai sur le contrepoint fugué; mais en prenant pour base de son ouvrage la tonalitè du plain-chant, dont l'analogie avec la musique moderne n'est pas facile à saisir, pour quiconque n'est point initié dans l'art, ce savant musicien prêtait des armes à son adversaire, qui sut s'en servir habilement. Le doute qu'il se propose de résoudre (dit-il dans sa préface) est de savoir si le P. Martini a publié son ouvrage comme un contrepoison du sien, ou comme un témoignage en sa faveur. C'est sous cette forme piquante qu'il combat en faveur de son opinion. On peut voir une analyse sé-

vère de cet ouvrage dans les *Efemeridi di Roma,* vol. IV. p. 321. Le même journal avait rendu compte du premier livre de D. Eximeno, et lui avait été peu favorable dans ses numéros des 19 et 26 mars, 2 et 9 avril 1774; Eximeno publia en réponse à ces articles quatre opuscules qui forment 42 pages in-4°, sans nom de lieu ni d'imprimeur, et qui ont pour titre : *Risposte al giudizio delle Effemeridi letterarie di Roma sopra l'opera di D. Antonio Eximeno circa l'origine e le regole della musica.* Ces pièces sont devenues fort rares. Les contemporains d'Eximeno n'ont pas rendu justice au mérite de cet écrivain; s'il est vrai que ses connaissances dans la théorie et dans l'histoire de la musique manquent de profondeur, il n'est pas moins certain qu'il se montre partout homme de sens, et que ses aperçus sont souvent lumineux. François-Antoine Gutierez, chapelain du roi d'Espagne Charles IV, et maître de chapelle des religieuses de l'incarnation à Madrid, a traduit en espagnol les traités de musique d'Eximeno, sous les titres suivans : 1° *Del origen y reglas de la musica, con la historia de su progresso, decadencia y restauracion,* Madrid, 1796. 3 vol. in-8°. 2° *Duda de D. Antonio Eximeno sobre el ensayo fundamental practico de contrapunto del M. R. P. M. Fr. Juan-Bautista Martini,* ibid., 1797, in-8°.

EYBLER (JOSEPH D'), maître de chapelle de l'empereur d'Autriche, est né le 8 février 1764, dans le petit bourg de Schwochut, à quelques lieues de Vienne. Son père, instituteur et régent du chœur, lui donna les premières leçons de musique. Un amateur instruit, nommé Seitzer, ayant eu l'occasion d'entendre le jeune Eybler exécuter un concerto de piano à l'âge de dix ans, devina l'avenir de cet enfant et le prit sous sa protection. Il le fit entrer d'abord au séminaire de musique, à Vienne, où il fit un cours d'études littéraires et reçut des leçons de chant, de violon et d'harmonie; puis il le plaça sous la direction d'Albrechtsberger, pour apprendre la théorie de la composition. Eybler reçut les leçons de ce maître pendant trois ans (1777 à 1779), et fit de grands progrès dans l'art d'écrire. Le séminaire de musique ayant été supprimé en 1782, Eybler se trouva, ainsi que ses condisciples, abandonné à lui-même, et obligé de pourvoir à ses besoins. D'abord il reçut de son père quelques secours pour suivre les cours de droit; mais un incendie ayant anéanti les ressources de sa famille, il dut renoncer à l'espoir de continuer ses études pour obtenir un emploi civil, et n'eut plus d'espoir que dans la musique. Il se mit à donner des leçons pour vivre, et commença ses premiers essais de composition, heureux de recevoir les conseils de Joseph Haydn qui était lié d'une ancienne amitié avec son père. Ce fut aussi vers ce temps qu'il fit la connaissance de Mozart, qui était alors occupé des répétitions de son opéra de *Così fan tutte.* Ce grand artiste se servit d'Eybler pour diriger au piano ses répétitions pendant qu'il achevait d'écrire sa partition. L'amitié qui les unit dès lors ne se démentit jamais, et Eybler reçut les derniers soupirs de l'illustre compositeur.

En 1792, Eybler concourut pour la place de directeur du chœur à l'église des Carmélites et l'obtint; l'année suivante il eut aussi celle du couvent écossais. Ses messes ne tardèrent pas à fixer sur lui l'attention publique; elles lui procurèrent la protection de l'impératrice qui, frappée du mérite de leur auteur, l'attacha à la famille impériale, et l'employa dans les concerts et dans les représentations dramatiques qui étaient donnés aux châteaux de Laxenbourg et de Hezzendorf. Ce fut à la demande de cette princesse qu'il écrivit sa messe de *Requiem,* considérée en Allemagne comme un œuvre de premier ordre. En 1801, Eybler fut choisi comme professeur de musique des archiducs et archiduchesses. En 1804, on lui confia la place de vice-maître de chapelle

de la cour. Sur l'invitation de l'empereur, il écrivit le grand oratorio « *Die vier letzten Dinge,* » qui fut exécuté en 1810, dans une fête de la cour, et qui valut à son auteur les félicitations du monarque devant toute la noblesse invitée à cette solennité. Après la mort de Salieri, Eybler lui succéda dans la place de maître de la chapelle impériale, et depuis cette époque jusqu'en 1833, il en remplit les fonctions; mais le 23 février de cette année il fut frappé d'une atteinte d'apoplexie en dirigeant l'exécution du *Requiem* de Mozart. Cet accident n'eut pas de suites fâcheuses; cependant l'empereur l'a dispensé depuis ce temps de son service à la cour, et son médecin lui a interdit le travail de cabinet. Aujourd'hui (1836), Eybler jouit encore, à l'âge de soixante-douze ans, d'une santé assez robuste pour faire espérer qu'il vivra quelques années. L'empereur régnant lui a donné une résidence d'été au château de Schoenbrun, et par son testament, l'empereur François lui a accordé des lettres de noblesse héréditaire.

Parmi le compositions d'Eybler, on compte vingt-huit messes, presque toutes solennelles, avec orchestre : la première a été écrite en 1781, la seconde, seize ans plus tard; la dernière, en 1833. De ces messes, on a publié celles dont voici les titres : 1° Messe n° 1, en *mi* bémol, pour le couronnement de l'impératrice Caroline, comme reine de Hongrie, à quatre voix, orchestre et orgue. Vienne, Hasslinger. 2° Messe n° 2 (en *ut*), *de sancto Mauritio*, à 4 voix, orchestre et orgue, *ibid.* 3° Messe n° 3 (en *ré*), *de sancto Leopoldo*, à 4 voix, orchestre et orgue, *ibid.* 4° Messe n° 4 (en *ut*), *de sancto Ludovico, idem, ibid.* 5° Messe n° 5 (en *fa*) *de sancto Rudolpho, idem, ibid.* 6° Messe n° 6 (en *fa*), *de sancto Rainero,* à 4 voix et orchestre. *ibid.* 7° Messe n° 7 (en *ut*), pour le couronnement de l'empereur Ferdinand comme roi de Hongrie. *ibid.* 8° Messe de *Requiem* (en *ut* mineur), à 4 voix, orchestre et orgue, *ibid.* Sept *Te deum* avec orchestre; J'ignore s'il en a été publié quelques-uns. Trois de ces *Te Deum* sont écrits à 8 voix en deux chœurs; vingt-six offertoires; on a publié les suivans : 9° *Domine, si observaveris*, pour soprano solo, chœur, orchestre et orgue, *ibid.* 10° *Si consistant adversum me*, à 4 voix et orchestre, *ibid.* 11° *Reges tharsis*, à quatre voix, orchestre et orgue, n° 3, *ibid.* 12° *Tui sunt cœli et tua est terra*, à 4 voix et orchestre, n° 4, *ibid.* 13° *Jubilate Deo*, à 4 voix et orchestre n° 5, *ibid.* 14° *Timebunt gentes* (en *ut*), *idem*; n° 6, *ibid.* 15° *Magna et mirabilia, idem*, n° 7, *ibid.* Trente-quatre graduels pour chœur de quatre voix, orchestre et orgue; on n'en a publié que ceux-ci : 16° *Tua est potentia.* n° 1. Vienne, Hasslinger. 17° *Sperate in Deo*, n° 2, *ibid.* 18° *Omnes de Saba veniunt*, n° 3, *ibid.* 19° *Dies sanctificatus illusit nobis*, n° 4, *ibid.* 20° *Benedicam dominum*, n° 5, *ibid.* 21° *Non in multitudine*, n° 6, *ibid.* 22° *Domine Deus*, n° 7, *ibid.* Les autres compositions d'Eybler pour l'église sont : 23° Un *Tantum ergo* à quatre voix et orchestre. 24° Une Messe à 8 voix en deux chœurs, avec graduel et offertoire. 25° Une Litanie à quatre voix et orgue. 26° Un *Dies iræ* à 8 voix. 27° Un *Libera* à 4 voix et orgue. 28° Deux *Veni sancte spiritus*. 29° Trois hymnes de vêpres à 4 voix et orchestre. 30° Deux *Salve Regina*. 31° Un *Alma redemptoris*. 32° Un *Ave regina cœlorum*. 33° *Les quatre fins de l'homme*, grand oratorio. 34 *Les bergers à la crêche de l'Enfant Jésus*, idem (composé en 1794). Parmi les autres compositions vocales du même artiste, on remarque : 35° Un opéra (*L'épée enchantée*) représenté au théâtre de *Leopoldstadt*. 36° *La mère des Gracques*, pantomime sérieuse. 37° Deux cantates avec orchestre. 38° Quatre scènes italiennes. 39° Plusieurs recueils de chansons à voix seule avec acc. de piano, Augsbourg, Gombart, et Leipsick. 40° Beaucoup d'autres chants et canons à plusieurs voix. Les ouvrages de musique instrumentale d'Eybler se com-

posent de deux symphonies pour l'orchestre, six quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, trois duos pour deux violons et violoncelle, op. 4e, Vienne, Diabelli, deux concertos, sept sonates pour piano, et beaucoup de danses de tout genre.

EYMAR (ANGE-MARIE, comte d'), né à Forcalquier (Basses-Alpes), fut député de la noblesse aux états-généraux pour le bailliage de cette ville, en 1789, adopta les principes de la première révolution française, fut nommé ambassadeur en Piémont, puis préfet du département du Léman, et mourut dans ce poste le 11 janvier 1803. Il était associé honoraire de l'athénée de Lyon, et de la société des sciences et arts de Grenoble. Enthousiaste amateur des sciences et des arts, il s'était lié d'une vive amitié avec Viotti, et recueillit sur le talent, les opinions et la vie de ce grand artiste des anecdotes qu'il publia en l'an VI (1798) dans la *Décade philosophique*. Ces mêmes anecdotes, augmentées de quelques aperçus assez superficiels d'Eymar, furent réimprimées sous ce titre : *Anecdotes sur Viotti, précédées de quelques réflexions sur l'expression de la musique*. Milan, sans date (1801), in-8°, et non in-12, comme on le dit dans la plupart des recueils biographiques et bibliographiques.

EYSEL (JEAN-PHILIPPE), né à Erfurt en 1698, y vivait encore en 1756. Il était à la fois jurisconsulte, compositeur et violoniste distingué. Il passe pour être l'auteur d'un livre publié sous le voile de l'anonyme, et qui a pour titre : *Musicus αὐτοδίδακτος, oder der sich selbst informirende Musicus, bestehende sowohl in vocal-als übliches instrumentalmusik, welcher über 24 Sorten sowohl mit Saiten bezagener als blasender und schlagender Instrumente-beschreibt, die ein jeder nach Beschaffenheit seines Naturels, sonder grosse Muhe, in kurzer Zeit, nach den Principiis fundamentalibus erlernen kann, etc.* (Le musicien son propre précepteur), Erfurt 1738, in-4° de 14 feuilles. Cet ouvrage contient la description d'environ vingt-cinq instrumens. On a aussi de ce musicien : *Sei divertimenti a flauto traverso o violino solo, col fondamento, o clavicembalo solo*. Part. 1 et 2. Nuremberg, 1733, et 1737. in-4° obl.

F

FABER (JACQUES), surnommé *Stapulensis*. Voy. LEFEBVRE d'Étaples.

FABER (PIERRE), dont le nom français doit être *Dufour*, naquit au bourg de Sanjore vers 1540. Il fut conseiller du roi, puis président du parlement de Toulouse, et mourut le 20 mai 1600. On a de lui un ouvrage intitulé : *Agonosticon, sive de Re athletica, ludisque veterum gymnicis, musicis, atque circensibus*, Lyon, 1592, in-4°. Gronovius a inséré ce traité dans son Trésor des Antiquités, t. VIII, n° III.

FABER (BENOÎT), compositeur né à Hildburghausen vers la fin du 16e siècle, fut attaché au service du prince de Saxe-Cobourg. Il a publié les ouvrages suivans : 1° *Der* 148 *Psalm, lateinisch, für* 8 *Stimmen* (Le 148e Psaume à 8 voix), Cobourg, 1602, in-fol. 2° *Sacræ cantiones* 4, 5, 6, 7 *et* 8 *vocibus concinendæ*, Cobourg, Henri Birnstill, 1605, in-4°. 3° *Der* 51 *Psalm : Misere mei Deus,* 8 *voc.*, Cobourg, 1608, in-fol. 4° *Cantiones sacræ,* 4-8 *voc.*, Cobourg, 1610. 5° *Triumphus Musicalis in victoriam resurrectionis Christi*, 7 *vocibus compositus*, Cobourg, 1611, in-4°. 6° *Gratulatorium musicale* 6 *vocum*, Cobourg, 1631, in-4°.

FABER (NICOLAS), né vers la fin du 15e siècle à Botzen, d'où lui est venu le nom de *Bolzanus*, a écrit un petit traité de musique à l'usage des écoles publiques, sous le titre de *Rudimenta Musicæ,* Augsbourg, 1516, in-8°.

FABER (GRÉGOIRE), né à Lutzen, fut professeur ordinaire de musique à l'Académie de Tubinge, vers le milieu du 16e siècle. Il a fait imprimer un traité élémentaire de musique, sous ce titre : *Institutio musices, sive musices practicæ Erotematum Lib. II,* Bâle, 1552 et 1553, in-8° 230 pages. Ce qui rend cet ouvrage intéressant, ce sont quelques morceaux composés par Josquin Deprès, Antoine Brumel et Okeghem, que Faber donne pour exemples. Je connais plusieurs exemplaires de l'ouvrage de Grégoire Faber ; ils sont tous de l'édition de 1553, et le titre n'indique point une réimpression ; cependant l'épître dédicatoire est datée du mois de juillet 1552 ; il se peut donc que l'édition de 1552, indiquée par Forkel, Gerber et Lichtenthal, soit réelle.

FABER (HENRI), né à Lichtenfels, dans le Voigtland, fut, à ce qu'il paraît, maître d'école à Naumbourg, vers le milieu du 16e siècle, et occupait cette place lorsqu'il publia l'ouvrage suivant : *Ad Musicam praticam introductio, non modo præcepta, sed exempla quoque ad usum puerorum accommodata, quam brevissime continens*, Nuremberg, 1550, in-4°. Il y a des éditions de cet ouvrage datées de Leipsick, 1558, et de Tubinge, 1571, in-4°. La dernière porte la date de Mulhausen, 1608, in-4°. Gesner (*In Epitom. Biblioth.*, p. 327) cite une édition du même ouvrage, avec l'indication de Mulhausen, 1508 ; mais c'est évidemment une faute typographique. Il ne faut pas confondre cet auteur avec le suivant.

FABER (HENRI), fut d'abord magister et recteur à Brunswick vers 1548. En 1551 on le trouve à Wittemberg, exerçant la profession de maître de musique ; enfin il passa à Quedlinbourg en qualité de recteur du collége, et mourut de la peste dans cette ville, le 27 août 1598. Walther (*Musik. Lex.*), Forkel (*Allgem. Litter. der Musik*) et Gerber (*Neues Biogr. Lex. der Tonkunst.*) disent que Faber n'était âgé que de 55 ans lorsqu'il mourut; mais cela ne se peut, car il n'aurait eu que cinq ans à l'époque de la publication de son *Compendiolum,* dont voici le titre : *Compendiolum Musicæ pro incipientibus, conscriptum ac nunc denuo, cum additione alterius compendioli, recognitum,* Brunswick, 1548, in-8° ; Leipsick,

1552, in-8°; Nuremberg, 1561, in-8°; Nuremberg, 1564, in-8°; Francfort-sur-l'Oder, 1585, in-8°; Nuremberg, 1604, in-8°. Il y a deux traductions allemandes de l'ouvrage de Faber; la première par Christophe *Rhid* (voyez ce nom), dont la première édition a paru sous le titre de *Musica, kurtzer inhalt der Singkunst, auss M. Henri Fabri lateinischen Compendio Musices von Wort zu Wort für angehende Lehrjungen, in gering verstændig Teutsch gebracht*, Nuremberg, 1572, in-4°. Les éditions suivantes de cette traduction sont de Nuremberg, 1591, in-8°; Magdebourg, 1593; Nuremberg, 1594; et Strasbourg, 1596. La seconde traduction, qui est de Jean Gothard, a été publiée sous ce titre : *Musica, kurtze anleitung der Singkunst M. Heinrici Fabri, durch Johann Gothart verteuscht, und erclært*, Leipsick, 1605, in-8°; ibid., 1608, in-8°; Erfurt, 1609, in-8°. Melchior *Vulpius*, chantre à Weimar (voy. *Vulpius*), a donné à Jena en 1610 une édition du même ouvrage en latin et en allemand, à laquelle il a ajouté un petit traité des modes, le tout sous le titre de *Musicæ compendium latino germanicum M. Heinrici Fabri : pro tyronibus hujus artis ad majorem discentium commoditatem aliquantulum variatum ac dispositum, cum facili brevique de modis tractatu. Septimæ huic editioni correctiori accessit doctrina* 1° *de intervallis ;* 2° *de terminis italicis, apud musicos recentiores usitatissimis, ex syntagmate Musico Michaele Prætorii excerptis*. Il y en a aussi des éditions de Leipsick, 1614, in-8°; de Jena, 1636, in-8°; et d'Erfurt, 1665, in-8°. Enfin Adam Gumpeltzhaimer a publié à Augsbourg en 1618, une édition de la traduction de *Rhid*, enrichie d'exemples et de préceptes, sous ce titre : *Compendium Henr. Fabri in vernaculum Sermonem conversum à M. Christ. Rhid, et præceptis ac exemplis auctum, studio Adam Gumpeltzhaimer*. On a copié cette édition dans une autre datée de Jena, 1653, in-8°. L'ouvrage de Faber, si souvent réimprimé, n'a d'autre mérite que celui de la brièveté et de la clarté.

FABRE-D'OLIVET (. . . .), littérateur et amateur de musique, né le 8 décembre 1768 à Ganges, petite ville du département de l'Hérault. A l'âge de douze ans il vint à Paris pour s'y instruire dans le commerce de soieries; mais entraîné par son goût pour les lettres et les arts, il quitta cette carrière. Comme musicien, Fabre-d'Olivet s'est fait connaître par beaucoup de romances et un œuvre de quatuors pour deux flûtes, alto et basse, gravé à Paris, en 1800. Il a essayé de reproduire en 1804, sous le nom de *Mode Hellénique*, le prétendu *Mode mixte* de Blainville. Il fit exécuter, à l'occasion du sacre de Napoléon Bonaparte, un oratorio entièrement écrit dans ce mode; les journaux de cette époque en ont rendu un compte avantageux, mais sans savoir de quoi il s'agissait. Fabre-d'Olivet est mort à Paris au mois d'avril 1825. Ce littérateur-musicien s'est particulièrement occupé de la langue hébraïque.

FABRE (ANDRÉ), né à Riez, petite ville du département des Basses-Alpes, vers 1765, fut un bon professeur de piano et d'accompagnement à Paris. Il a fait graver dans cette ville deux recueils de romances avec acc. de piano ou harpe; c'est aussi lui qui est l'auteur de l'air si connu : *Ce mouchoir, belle Raimonde*. On ignore l'époque de sa mort.

FABRI (ÉTIENNE), surnommé l'*Ancien*, devint maître de chapelle du Vatican le 26 avril 1599, et occupa cette place jusqu'à la fin de septembre 1601. Il paraît qu'il se rendit en Allemagne vers ce temps et qu'il ne retourna à Rome que vers la fin de 1602. L'année suivante il obtint la place de maître de chapelle de Saint-Jean de *Latran*, et la conserva jusqu'en 1607, où il eut pour successeur Curzio Mancini. On ignore s'il se retira, ou s'il mourut à cette époque. Les compositions connues de cet artiste ont pour titre : 1° *Duodecim*

modi musicales, tricinis sub duplici texte lat. german. concinne expressi, Nuremberg, 1602, in-4°; 2° *Tricinia sacra justa duodecim modorum seriem concinnata*, Nuremberg, 1607, in-4°.

FABRI (ÉTIENNE), surnommé *le Jeune*, maître de l'école romaine, né à Rome en 1606, fut élève de Bernard Nanini. Kircher, son contemporain, nous apprend (*Musurg. Lib.* 7, p. 614) qu'il était maître de chapelle à l'église *Saint-Louis-des-Français*, à Rome, en 1648. Le 25 février 1657, il obtint la place de maître de chapelle de Sainte-Marie-Majeure; mais il ne la conserva pas long-temps, car il mourut le 27 août 1658, à l'âge de cinquante-deux ans. On a de ce compositeur des motets à 2, 3, 4 et 5 voix, publiés à Rome chez Fei, en 1650. Après la mort de Fabri, son beau-frère, Jean-Baptiste Sani, fit imprimer un œuvre posthume de ce maître, sous le titre de *Salmi concertati a cinque voci*, Roma, Fei, 1660.

FABRI (HONORÉ), jésuite, né vers 1607, dans le Bugey, au diocèse de Bellay, professa la philosophie à Lyon, dans le collége de la Trinité, et fut ensuite appelé à Rome, pour y remplir les fonctions de grand pénitentier. Il mourut dans cette ville le 9 mars 1688. Dans le cinquième volume de sa *Physica, seu rerum corporarum scientia* (Paris et Lyon, 6 vol.), on trouve un chapitre où il est traité *De vibratione Chordarum*.

FABRI (ANNIBAL-PIO), surnommé *Balino*, naquit à Bologne en 1697. Il fut élève de Pistocchi, et l'un des meilleurs ténors de son temps. Plusieurs princes d'Italie et d'Allemagne lui firent des offres avantageuses pour l'attacher à leur service. L'empereur Charles VI, grand connaisseur en musique, avait beaucoup d'estime pour son talent. Appelé à Lisbonne pour y être attaché à la chapelle royale, il y mourut le 12 août 1760. Il était aussi compositeur, et fut reçu en cette qualité à l'Académie philharmonique de Bologne, en 1719. Il fut président ou prince de cette société en 1725, 1729, 1745, 1747 et 1750.

FABRIANO (SÉBASTIEN), moine camaldule, né en Italie vers la moitié du 16e siècle, a publié *Librum missarum quinis et senis vocibus*, Venise, 1593.

FABRICE ou FABRIZIO (JÉROME), célèbre anatomiste, est surnommé *d'Aquapendente*, parce qu'il naquit dans cette ville d'Italie en 1537. Après avoir fait de brillantes études à Padoue, sous la direction de l'illustre Fallope, il succéda à son maître comme professeur d'anatomie, après la mort de celui-ci, en 1565. En récompense de ses profondes connaissances et des services qu'il rendait à la science, le sénat de Venise lui accorda un traitement considérable, des dignités et des priviléges, la préséance sur les professeurs de philosophie, le nommèrent citoyen de Padoue, lui érigèrent une statue, le décorèrent du titre de chevalier de Saint-Marc, et, enfin, lui accordèrent le droit de désigner son successeur. Tant d'honneurs et de biens semblaient devoir lui assurer une heureuse vieillesse, mais l'envie lui suscita d'amers chagrins dans ses derniers jours, et l'on croit qu'il périt par le poison. Il mourut au milieu de violens vomissemens, le 21 mai 1619, à l'âge de quatre-vingt-deux ans, laissant à sa nièce une fortune de deux cent mille ducats. Parmi les savans écrits de Fabrice, on remarque celui qui a pour titre : *De visione, voce, audituque*, dont la première édition parut à Venise, in-fol., avec figures, en 1600. On en fit ensuite des éditions à Padoue, 1603, et à Francfort, en 1605 et 1613. Cet ouvrage a été réimprimé dans les *Opera omnia anatomica et physiologica* de Fabrice, imprimés à Leipsick, in-fol., avec figures, 1687, et dont il y a une fort belle et bonne édition publiée à Leyde, en 1738, in-fol. Ce livre est le premier où il a été traité *ex-professo* de l'appareil vocal et de son mécanisme : bien qu'il ait été fait postérieurement d'intéressantes découvertes concernant cet appareil, le travail du

célèbre anatomiste jouit encore de l'estime de tous les physiologistes.

FABRICI (PIERRE), prêtre florentin du 16e siècle, est auteur d'un traité du plain-chant intitulé *Regole generali di canto fermo*, Rome, 1678, in-4°. C'est la troisième édition.

FABRICIUS (GEORGES), né à Chemnitz, le 24 avril 1516, commença ses études dans sa ville natale, et les termina à Freyberg et à Leipsick. Après avoir fait un voyage en Italie, il revint en Allemagne, où il fut nommé directeur du collége de Meissen. Il mourut dans cette ville le 13 juillet 1571. On a de lui un *Commentaire sur les anciennes poésies chrétiennes,* imprimé à Bâle, en 1564, in-4°, dans lequel il donne l'explication de quelques termes de musique. Gesner (*Biblioth. in Epit. red.*) indique un ouvrage de sa composition intitulé : *Disticha de quibusdam musicis, et septem sapientibus*, Strasbourg, 1546.

FABRICIUS (ALBIN), né en Styrie, dans le 16e siècle, a composé des motets qu'il a publiés sous le titre de *Cantiones sacræ sex vocum*, Gratz, 1595.

FABRICIUS (BERNARD), organiste à Strasbourg, dans la seconde moitié du 16e siècle, a fait imprimer un recueil d'excellentes compositions pour l'orgue et autres instrumens, sous ce titre : *Tabulaturæ organis et instrumentis inservientes,* Strasbourg, 1577. Ce recueil est devenu fort rare. Le style de Fabricius est très orné et a beaucoup d'analogie avec celui de Claude Merulo.

FABRICIUS (WERNER) habile organiste et directeur de musique à l'église St-Paul de Leipsick, naquit à Itzehoe, dans le Holstein, le 10 avril 1633. Son père, bon organiste à Itzehoe, et ensuite, à Flensbourg, lui enseigna les élémens de la musique, et il acheva ses études dans cette science sous la direction du chanteur Paul Mohtz. Ayant été envoyé au gymnase de Hambourg pour y faire des études littéraires, il profita de son séjour en cette ville pour prendre des leçons de composition de Thomas Sellius, directeur du chœur de l'église Sainte-Catherine, et pour perfectionner son talent dans l'art de jouer de l'orgue, sous la direction du célèbre organiste Henri Scheidmann. En 1630, il partit de Hambourg pour se rendre à Leipsick, où il termina ses études en philosophie, théologie et jurisprudence. Son grand talent, comme compositeur et comme exécutant, le fit choisir en 1656 pour remplir la place d'organiste à l'église de Saint-Thomas. Outre ses fonctions de musicien, il exerçait aussi celles de notaire. On a de lui les ouvrages suivans : 1° *Deliciæ harmonicæ*, consistant en 65 pavanes, allemandes, courantes, etc., à cinq parties. Leipsick, 1657, in-4°. 2° *Geistliche Arien, Dialogen und Concerten, so zu heiligung hoher Fest-Tage mit* 4-8 *vocalstimmen, nebst allerhand Instrumenten* (Airs spirituels, dialogues et concerts, pour les fêtes solennelles, à 4 et 8 voix, avec divers instrumens.) 3° *Unterricht, wie men ein neu Orgelwerk, obs gut und bestatwadig sey, nach allen Stucken, in-und auswendig examiniren, und soviel moglich, probiren soll.* (Instruction sur la manière d'examiner un nouvel orgue, etc.) Francfort et Leipsick, 1756, in-8° 87 pag. Walther cite aussi de cet auteur un *Manuductio zum general-bass* (Manuel de basse continue, consistant en exemples bien écrits), publié en 1675. Fabricius est mort à Leipsick, le 9 janvier 1679. Sa vie, écrite par un certain *Thilonac,* s'est trouvée parmi les papiers de Ch. Ph. Em. Bach, à la mort de ce célèbre compositeur.

FABRICIUS (JEAN-ALBERT), fils du précédent, un des bibliographes les plus savans et les plus féconds, naquit à Leipsick, le 11 novembre 1668. Après avoir commencé ses études sous son père, il les continua sous Wenceslas Buhl, sous J. S. Herrichten, à Quedlinbourg, et enfin à l'université de Leipsick. En 1686 il fut reçu bachelier en philosophie, et le 23 janvier 1688, maître en la même faculté. Il

se rendit à Hambourg en 1693, où il devint bibliothécaire de J. Fr. Mayer, avec qui il alla en Suède en 1696. De retour à Hambourg, il succéda en 1699 à Vincent Placcius dans la chaire d'éloquence et de philosophie, et prit ensuite à Kiel le bonnet de docteur en théologie. Il mourut à Hambourg, le 30 avril 1736. Les ouvrages dans lesquels il a traité d'objets relatifs à la musique sont 1° *Pietas hamburgensis in celebratione solemni jubilæi bis secularis Augustanæ confessionis publicete stata*. Hambourg, 1730, in-4°. On y trouve, sous le n° 5 : *Hamburgisches Denkmal der Poesie zur Musik u. s. w. aufgefuhrt von G. P. Telemann*. (Monument hambourgeois de la poésie et de la musique, etc. etc.); écrit relatif à la musique que Telemann avait composée pour ce jubilé, et dans lequel Fabricius cite les noms de plus decent musiciens de son temps. 2° *Thesaurus antiquitatum Hebraicarum*, Hambourg, 1713, 7 vol. in-4°. On y trouve (tom. 6, n° 50) la dissertation de Salomon van Till *De musica Hebræorum*, traduite du hollandais en latin; le n° 51 contient la dissertation de Zoega de *Buccina Haebræorum*; 3° *Bibliotheca latina mediæ et infimæ ætatis*, Hambourg 1734 — 44, 6 vol. in-8°, dont on a donné une seconde édition, à Padoue, 1754, 6 vol in-4°, avec les supplémens de Christ. Schoettgenius. On y remarque (lib. 11, p. 644.) *Elenchus brevis scriptorum medii ævi latinorum de musica, cantuque ecclesiastico*. Cette table contient les noms et l'indication des ouvrages de beaucoup d'auteurs du moyen âge, qui ont écrit sur la musique : il en est plusieurs dont les manuscrits existent dans les principales bibliothèques de l'Europe, qui n'ont point été insérés dans la collection de l'abbé Gerbert, et qui auraient dû l'être. 4° *Bibliotheca græca sive notitia scriptorum veterum græcorum*, etc., etc. Hambourg 1705-1728, 14 vol. in-4. Harlès en a donné une nouvelle édition, avec des corrections et des additions considérables (Hambourg, 1790-1812, 12 vol. in-4°) mais ce travail utile n'a point été achevé. On y trouve (tom. 3, c. XII, p. 632) une indication analytique des auteurs qui ont écrit sur la musique des Grecs, suivie du catalogue des auteurs grecs sur cet art, avec la notice des manuscrits de ces auteurs existans dans les principales bibliothèques, et des éditions ou traductions qui en ont été publiées. Bien qu'incomplet et souvent inexact, ce travail est utile.

FABRIZI (VINCENT), compositeur dramatique, né à Naples vers 1765, a donné sur divers théâtres de l'Italie un assez grand nombre d'opéras, parmi lesquels on remarque: 1° *I Due Castellani burlati*, en 1785, à Bologne. 2° *La Sposa invisibile*, en 1786, à Rome. 3° *La necessità non ha legge*, en 1786, à Dresde. 4° *La Contessa di nova luna*, en 1786, à Bologne. 5° *I Puntigli di gelosia*, en 1786 à Florence. 6° *Chi la fà l'aspetta*, 1787, à Bologne. 7° *La nobiltà villana*, 1787, à Capramia. 8° *Gli Amanti trappolieri*, 1787, à Naples. 9° *Il caffè di Barcelonna*, 1788, pour Barcelonne. 10° *Il don Giovanni ossia il Convitato di pietra*, 1788, à Fano. 11° *L'incontro per accidente*, en 1788 à Naples. 12° *La tempesta, ossia Da un disordine ne nasce un ordine*, 1788, à Rome. 13° *Il Colombo*, 1789. 14° *La Moglie cappriciosa*, Milan 1797. On ignore ce que M. Fabrizi est devenu, et s'il vit encore. M. l'avocat G. B. G. Grossi n'en parle pas dans sa *Biographia degli uomini illustri del regno di Napoli*.

FABRONI (ANGE) célèbre biographe, naquit le 7 septembre 1732, à Marradi, dans la partie de la Romagne qui appartient à la Toscane. Au nombre de ses ouvrages est une collection d'éloges intitulée *Vitæ Italorum doctrina excellentium qui sæculis XVII et XVIII floruerunt*, Pise 1778—1805, 20 vol. in-8°. Dans le neuvième volume de cette édition (pag. 272 à 378), se trouve la vie de *Benedetto Marcello*. Cette vie a été traduite en italien et publiée sous le titre de *Vita di Benedetto Marcello, patrizio, con l'ag-*

giunta delle risposte alle censure del sig. Saverio Mattei, con l'indice delle opere stampate e manoscritte, e alquante testimonianze intorno all'insigne suo merito nella facoltà musicale. Venise, 1788, in-8°. On a placé la traduction en tête de l'édition des psaumes de ce célèbre compositeur, publiée à Venise, en 1803, sous le titre de *Estro poetico-armonico, parafrasi sopra i 50 primi salmi, poesia di Girolamo Ascanio Giustiniani, musica di B. Marcello, etc.* Quoique cette biographie porte le nom de Fontana, elle n'est que la traduction de celle de Fabroni; ce dernier est mort le 22 septembre 1803.

FACCINI (JEAN-BAPTISTE), compositeur italien qui vivait vers le milieu de dix-septième siècle, a fait imprimer un ouvrage intitulé *Salmi concertati a 3 e 4 voci,* Venise, 1644, in-4°.

FACCO (JACQUES), compositeur de musique instrumentale, vivait en 1720. Il a publié à Amsterdam *Douze concertos pour trois violons, alto, violoncelle et basse.* On n'a aucun renseignement sur la vie de ce musicien.

FACIO (ANSELME), ou plutôt *Fasio,* en latin *Fatius,* moine Augustin, né à Enna, en Sicile, était compositeur, et vécut dans la seconde moitié du seizième siècle et au commencement du dix-septième. On connaît de lui : 1° *Motetti a cinque voci.* Messine, 1589, in-4°. 2° *Madrigali a cinque voci,* ibid. 1589. in-4°.

FACIUS (J. H.), violoncelliste fixé à Vienne, vers 1810 s'est fait connaître par la publication des ouvrages dont les titres suivent : 1° Trois duos pour deux violoncelles, œuvre 1er, Vienne, Artaria, et Paris, Pleyel. 2° Trois sonates pour violoncelle, avec acc. de basse, op. 2, livre 1 et 2. Vienne, Cappi. 3° Concerto pour violoncelle et orchestre (en *ré* mineur), op. 3. *Ibid.*

FADINI (ANDRÉ), compositeur de musique instrumentale, vivait en 1710. Il est connu par l'ouvrage suivant : *XII Sonate a due violini, violoncello ed organo,* Amsterdam.

FAGNANI (FRANÇOIS-MARIE), né à Milan, vers le milieu du dix-septième siècle, fut célèbre, comme chanteur, en Italie, depuis 1760 jusqu'en 1780.

FAGO (NICOLAS), compositeur, surnommé *il Tarentino,* parce qu'il était né à Tarente, en 1692, étudia la composition sous Alexandre Scarlatti, au conservatoire *dei poveri di Giesù Christo.* Il fut ensuite maître dans ce conservatoire et à celui *della Pietà.* Ce maître s'est fait connaître par la composition de plusieurs opéras, parmi lesquels on remarque surtout *L'Eustachio.* Sa musique d'église est d'un bon style. La bibliothèque du conservatoire de musique de Paris possède les manuscrits autographes d'une messe à cinq voix obligées et cinq voix *ripieni,* deux violons et orgue, le motet *credidi* à neuf voix obligées, deux violons, alto et basse, et un *Benedictus* à 8 avec orchestre, de cet auteur, et en outre une messe *à 5 con ripieni e stromenti,* une messe de morts *idem,* un *credo idem,* deux autres *credo* à cinq voix, deux violons, alto et basse, un *credo* à quatre, deux *magnificat* à cinq voix réelles, cinq voix de ripieno et orchestre, et enfin des litanies à cinq voix avec accompagnement de deux violons, deux cors et orgue. Le style de Fago est élégant et pur, mais ses idées manquent d'originalité.

FAGO (LAURENT), compositeur italien du dix-septième siècle, a écrit beaucoup de musique d'église qui est restée en manuscrit. Le catalogue de la collection de l'abbé Santini indique un *Kyrie cum gloria* à quatre voix et orchestre, et un *Credo* à cinq voix, de ce compositeur. Les circonstances de sa vie sont ignorées.

FAIDIT. *Voyez* FAYDIT.

FAIGNIENT (NOÉ), compositeur belge, vécut à Anvers vers 1570. Imitateur du style de Roland de Lassus, il a presque égalé ce maître pour la douceur de son harmonie. On connaît de lui les ouvrages suivans : 1° *Airs, motets et madrigales à trois parties,* Paris, 1567. 2° *Motetti*

e Madrigali a 4, 5 *e* 6 *voci*, Anvers, 1569. 3° *Madrigali a* 5-8 *voci*, ibid. 1595. 4° *Chansons, madrigales et motets à* 4, 5 *et* 6 *parties*, Anvers, 1568, in-4°. Il y a des morceaux de Faignient dans la collection intitulée *Musica divina di XIX autori illustri à* 4, 5, 6 *et* 8 *voci* (Anvers, P. Phalèse, 1595, in-4° obl.), dans le recueil publié par André Pevernage, sous le titre de *Harmonia celeste di diversi eccellentissimi musici à* 4, 5, 6, 7, 8 *voci* (Anvers, P. Phalèse; 1593, in-4° obl.), et dans la *Melodia Olimpica*, collection de madrigaux recueillis par Pierre Phillips, compositeur anglais et organiste de l'archiduc Albert, gouverneur des Pays-Bas (Anvers, P. Phalèse, 1594, in-4° obl.).

FALB (F. REMI), moine de l'ordre de Citeaux à Furstenfeldbruck, au cercle de l'Isère, est auteur d'un ouvrage intitulé : *Sutor non ultra crepidam, seu Symphoniæ* 6, pour 2 violons et basse, Augsbourg, 1747, in-fol°.

FALCKE (GEORGES), surnommé *l'aîné*, fut premier chantre et organiste de l'église St.-Jacques, à Rotenbourg, sur la Tauber. Il a publié un ouvrage intitulé : *Idea boni cantoris, das ist; getreu und grundliche Anleitung, wie ein Musikscholar, sowohl im Singen als auch andern Instrumentis musicalibus in kurszer Zeit so weit gebracht werden kann.* (Idée du bon musicien, contenant une instruction sûre et fidèle, où l'écolier en musique acquerra en peu de temps l'usage du chant et des instrumens), Nuremberg, 1688, in-4°. La préface a été écrite par le surintendant Sébastien Kirchmayr; il y est dit que l'auteur avait aussi le dessein de publier un livre intitulé : *Idea boni organœdi*, ou l'art d'accompagner la basse continue, et *l'Idea boni Melothetæ*, ou la science du compositeur : il ne paraît pas que ces ouvrages aient été imprimés.

FALCKENHAGEN (ADAM), joueur de luth, et secrétaire de la chambre du margrave de Brandebourg Culmbach, naquit le 17 avril 1697 à *Gross-Daltzig*, village situé entre Leipsick et Pigau. Son père, qui était maître d'école, lui enseigna les premiers principes de la musique. Lorsqu'il eut atteint sa dixième année, il fut envoyé chez un prêtre à Knauthayn, près de Leipsick. Il y employa huit années à l'étude des lettres et de la musique, notamment à celle du clavecin et du luth. De là il alla à Mersebourg, à Leipsick, à Weissenfels, à Dresde, à Jena, et enfin, au mois de mai 1729, il entra au service du margrave de Brandebourg. Falckenhagen est mort en 1761. Il a publié à Nuremberg, en 1758, *Douze cantiques édifians, avec variations pour le luth.* Cet ouvrage fut suivi de quatre autres, contenant douze solos, et autant de concertos pour le même instrument. Enfin on a de lui : *VI Sonatine da camera a liuto solo*, op. 5. Nuremberg. in-fol.

FALCO (FRANÇOIS), violoniste italien, né vers le milieu du siècle dernier, vint en France en 1773, et fut attaché à la chapelle du Roi. Il a fait graver à Paris : 1° *Solfeggi di Scuola italiana con i principi della musica vocale*, Paris, sans date, in-fol. 2° 6 *Soli da violino*, op. 2. Ces ouvrages ont été réimprimés à Londres en 1776. La bibliothèque du conservatoire de Paris possède un *Oratorio di Santo Antonio* d'un autre musicien nommé *Michele Falco;* le style de cet ouvrage indique une composition d'un contemporain de Scarlatti.

FALCONE (ACHILLE), maître de chapelle à Caltagirone, avec quatre cents écus d'appointemens annuels, et membre de l'Académie de Cosenza, dans le royaume de Naples, eut une vive discussion musicale avec Sébastien Raval (V. ce nom), maître de chapelle du duc de Maquedo, vice-roi de Sicile, et compositeur espagnol rempli d'orgueil qui avait affiché la prétention d'être le plus habile musicien de son temps. D'un commun accord, les champions s'en étaient rapportés au jugement du P. Niccolò, dominicain toscan,

et savant musicien, qui prononça en faveur de Falcone. Indigné de cette sentence, Raval fit publier dans toutes les rues de Palerme un cartel où il défiait Falcone de composer à l'improviste sur un sujet donné en présence du vice-roi. Falcone accepta le défi, et devant ses parrains et ceux de Raval, il écrivit le morceau qui lui était demandé; mais quoiqu'il y eût fait preuve de beaucoup d'habileté, le crédit de Raval et les préventions du vice-roi firent rendre un jugement défavorable à sa composition, et ce jugement fut déclaré sans appel dans tout le royaume de Sicile. Profondément affligé de cette injustice, Falcone se résolut à porter la cause à Rome, prenant pour juges Jean-Marie Nanini et Soriano, et il envoya son défi à Raval par Antoine Verso, compositeur Sicilien, élève de Pierre Vinci; mais à peine les lettres d'appel furent-elles parvenues à Rome, que Falcone mourut à Cosenza, le 9 novembre 1600, à la fleur de la jeunesse. M. l'abbé Baini, qui rapporte cette histoire, d'après les notices manuscrites de Pitoni sur les contrapuntistes italiens, accorde des éloges au talent de Falcone. Après la mort prématurée de ce compositeur, son père (Antoine Falcone) publia un livre de ses madrigaux à cinq voix (Venise, 1603, chez Vincenti). On trouve dans la préface de ce recueil les détails de la dispute de Falcone et de Raval : ces détails sont aussi dans le *Libro de Mottetti à 3, 4, 5, 6, 8 voci di Sebastiano Raval, maestro della regia cappella di Palermo. Palermo, Franceschi,* 1601.

FALCONIERI (. . . .), compositeur napolitain qui vivait au commencement du 17e siècle, a fait imprimer deux livres de *Villanelle* à une, deux et trois voix, Naples, 1616, in-4°.

FALCONIUS (PLACIDE), moine bénédictin né à Asola, entra au couvent de son ordre à Brescia en 1549, et mourut dans les premières années du 17e siècle. Il s'est fait connaître par les ouvrages suivans : 1° *Missæ introitus per totum annum*, Venise, 1575; in-fol. 2° *Passio, S. Voces hebdomadæ sanctæ*, ibid., 1580, in-4°; 3° *Responsoria in hebdomada sancta canenda*, ibid., 1580, in-4°; 4° *Magnificat octo tonorum*, ibid., 1588, in-4°.

FALKNER (. . . .), professeur de musique, né en Allemagne, se fixa à Londres vers le milieu du siècle dernier. Il y fit imprimer en 1762 un traité élémentaire sur l'art de toucher le clavecin, sur l'accompagnement de la basse continue, etc., sous ce titre : *Instructions for playing the Harpsichord, Thorough-Bass, fully explained, and exact rules for tuning the Harpsichord*, in-4°, sans date.

FALLER (CHARLOTTE), dont le nom de famille était *Thiele*, naquit à Hubertsbourg, en Saxe, le 14 octobre 1758. Elle se distingua comme cantatrice, et parut avec succès sur la scène à Sonderhausen. Les rôles qui lui firent le plus d'honneur furent ceux de *Louise*, dans *le Déserteur*, et de *Franciska*, dans l'opéra intitulé : *Minna de Barnhelm*, etc. En 1782, elle se rendit à Anspach, où elle se maria : depuis lors, elle a quitté le théâtre.

FANTE (ANTONIO DEL), maître de la chapelle de Sainte-Marie-Majeure, fut appelé à en remplir les fonctions le 2 janvier 1817, et mourut dans ce poste au mois de mars 1822. Kandler dit, dans sa notice sur l'état de la musique à Rome (V. la *Revue Musicale*, t. 3, p. 77), que Del Fante avait de profondes connaissances en musique, mais qu'il était malheureusement trop homme du monde. Le désir d'obtenir la faveur publique lui fit introduire dans sa musique d'église des choses d'un goût peu sévère, surtout vers la fin de sa vie. Il disait souvent qu'au 19e siècle il faut unir au style rigoureux de l'ancienne école l'élégance de la musique moderne; alliance fort difficile, et dont les résultats ne seraient vraisemblablement pas ceux que Del Fante se promettait. Il a laissé en manuscrit une très grande quantité de musique d'église et de chambre.

FANTON (NICOLAS), maître de musique de la Sainte-Chapelle, mort en 1757, fut d'abord maître de musique à la cathédrale de Blois. Il a écrit beaucoup de motets, qui n'ont point été imprimés, mais qu'on a exécutés avec succès au Concert spirituel depuis 1754. Ses meilleures compositions sont le *Cantate Domino Canticum, Deus Venerunt, Dominus regnavit, Exultate justi*, et *Jubilate Deo omnis terra*. Le chant de ces ouvrages est dans le style de Lalande, mais l'instrumentation est d'un meilleur goût.

FANTOZZI (ANGE), né en Italie vers 1760, fut un bon chanteur (*tenore*) du siècle dernier. Il chanta d'abord à Venise en 1783. En 1789 il était à Gênes; l'année suivante à Brescia et en 1791 à Milan. Il passa à Berlin en 1792 pour y être attaché au grand théâtre de l'Opéra, et s'y fit entendre dans l'*Enea* de Righini. Le rôle d'*Admète* dans l'*Alceste* de Gluck, lui fit beaucoup d'honneur en 1795 et 1796. Enfin il se distingua dans le rôle d'*Assur*, de la *Semiramis* de Himmel.

FANTOZZI (MARIE), née *Marchetti*, femme du précédent, vit le jour en Italie dans l'année 1767. Vers 1788, elle brillait sur les théâtres de Milan, de Brescia et de Padoue. En 1792, elle accompagna son mari à Berlin et chanta avec succès dans l'*Enea* de Righini, dans l'*Alceste* de Gluck, dans la *Semiramis* de Himmel, et dans l'*Atalante* de Righini. Elle était encore dans cette ville en 1802, et remplissait les rôles de *prima donna*. Sa voix était pure, d'un beau volume de son et fort étendue.

FANTUZZI (LE COMTE JEAN), d'une noble et illustre famille de Bologne, naquit en cette ville vers 1740, et consacra sa vie entière à des recherches sur l'histoire littéraire et artistique de sa patrie. Le résultat de ses travaux a été consigné dans le livre qu'il a publié sous ce titre : *Notizie degli Scrittori Bolognesi*, Bologne, 1781-1794, 9 vol. petit in-fol. Cet ouvrage contient d'utiles renseignemens pour l'histoire de la musique : on y trouve des notices biographiques et littéraires sur Jean-Marie Artusi (t. 1, p. 297), sur Adrien Banchieri (t. 1, p. 338-341), sur Hercule Bottrigari (t. 2, p. 320-329), sur le P. Martini (t. 5, p. 342-353), sur Laurent Penna (t. 6, p. 343), sur Jean Spataro (t. 8, p. 29 et 30), et sur plusieurs autres artistes distingués de Bologne. Le neuvième volume, qui renferme des additions et des corrections, contient (p. 2-9) un article historique sur l'Académie philharmonique de Bologne.

FANZAGO (L'ABBÉ FRANÇOIS), recteur du collége de Padoue, né en cette ville vers 1730, y a fait imprimer, en 1770, un éloge de Tartini, intitulé : *Orazione delle Lodi di Giuseppe Tartini, recitata nella Chiesa de' RR. PP. Serviti in Padova, li* 31 *di marzo l'anno* 1770; *in Padova*, 1770, *nella stamperia Conzatti*, gr. in-4° de 48 pages. On a aussi de lui : *Orazione ne' funerali del R. P. Francesco Antonio Valotti, recitata nella chiesa del Santo in Padova*, 1780, in-4°. Enfin l'abbé Fanzago a publié les éloges réunis de Tartini et de Valotti, dans une brochure qui a pour titre : *Elogi di Giuseppe Tartini primo violinista nella cappella del Santo di Padova, e del P. Francesco Valotti, maestro della medesima. In Padova*, 1793, in-8°.

FARABI (ABOU NASSER MOHAMED BEN MOHAMED AL), célèbre philosophe arabe, naquit à Fârâb, aujourd'hui Othrâr, ville de la Transoxane. Le désir de s'instruire le porta à s'éloigner de sa patrie pour aller à Baghdad étudier la philosophie, sous un docteur nommé *Abou Bækher Mattey*, qui expliquait Aristote. Il alla ensuite à Harran, où il apprit la logique d'un médecin chrétien nommé *Jean*; de là, il alla à Damas, puis en Égypte; enfin il revint à Damas, où les bienfaits de Seïf-ed-Daulah le fixèrent. Il mourut dans cette ville l'an 339 de l'hégire (950 de J. C.). Au nombre des ouvrages d'Al-Farabi, on en trouve deux qui sont relatifs à la musique :

l'un est un traité célèbre dans tout l'Orient, dont le manuscrit existe à la bibliothèque de l'Escurial, et que Cassiri (*Bibl. Arabico-Hisp. Escurial.*) indique sous ce titre : *Musices Elementa, adjectis notis et instrumentorum figuris plus triginta.* L'auteur y explique les divers systèmes de musique imaginés jusqu'à son temps, en discute les avantages ou les défauts, et donne des règles pour la forme et la construction des instrumens. L'autre est une espèce d'encyclopédie (*Ihsá-el-o'loùm*), où il donne une définition précise et une notice de toutes les sciences, de tous les arts, et particulièrement de la musique. Cet ouvrage se trouve aussi à la bibliothèque de l'Escurial. Le catalogue des manuscrits orientaux de la bibliothèque de l'université de Leyde indique (sous le nº 1080, p. 454) un traité de musique de Farabi, sous ce titre : *De proportione harmonica Musicæ.* J'ignore si cet ouvrage est le même que celui de la bibliothèque de l'Escurial dont Cassiri a donné la notice.

FARADAY (MICHEL), chimiste anglais qui, jeune encore, s'est rendu célèbre. Il est né vers 1790. Sa carrière scientifique commença dans le laboratoire de sir Humphrey Davy, dont il était le préparateur. Ses recherches sur la liquéfaction des gaz commencèrent sa réputation qu'il a étendue par beaucoup de mémoires presque tous remplis d'intérêt. Ce n'est point ici le lieu d'analyser les travaux scientifiques de M. Faraday; il n'est cité dans cette biographie que pour deux mémoires; le premier, *Sur les sons produits par la flamme dans les tubes*, a paru dans le deuxième volume du *Journal of Sciences;* il a été, je crois, traduit dans les *Annales de Chimie* publiées par M. Arago; le second mémoire, sur le même sujet, a été inséré dans les *Transactions philosophiques* de la société royale de Londres. M. Faraday est membre de cette société et correspondant de l'Académie royale des Sciences, de l'Institut.

FARCIEN. Par une ordonnance de l'hôtel de Charles VI, roi de France, datée du mois de septembre 1418, on voit que parmi les ménestrels de ce roi il y avait deux frères dont l'un s'appelait *Farcien l'aîné*, et l'autre, *Farcien le jeune.* En 1422, la France, partagée entre Charles VI et le roi d'Angleterre, le parti de la reine, celui du dauphin (Charles VII), et ceux des Armagnacs et des Bourguignons, cette pauvre France, dis-je, était plongée dans la misère, et le roi, retiré à Senlis, avait été obligé de diminuer de plus de moitié les dépenses de sa maison. C'est ainsi que le nombre des ménestrels ou ménétriers fut fixé à cinq par une ordonnance du 1er juillet 1422, au lieu de onze qu'il y avait auparavant. Parmi ces musiciens, on retrouve Farcien l'aîné et Farcien le jeune. Leurs avantages avaient été diminués; ils ne mangeaient plus à la cour, n'avaient qu'un cheval, cinq sous par jour, et en hiver *un quart de molle de buches. Le rôle des pauvres officiers et serviteurs du feu roi Charles VI, faict le* 21 *octobre* 1422, fait voir qu'à cette époque Farcien l'aîné était devenu *roi des ménétriers*, ce qui prouve qu'il jouait de la *vielle* ou *viole*, car ceux qui jouaient de cet instrument pouvaient seuls acquérir cette dignité; c'est à cause de cela qu'on leur a donné plus tard le nom de *roi des violons.*

Un extrait des comptes de François de Nerly, receveur et trésorier de la maison du dauphin de France, fait voir qu'en 1415 il y avait parmi les musiciens de ce prince un nommé *Simon Balin, dit Fassien.* Les noms sont écrits avec si peu d'exactitude dans les manuscrits de cette époque, qu'il serait possible que ce *Fassien* ne fût autre que *Farcien,* qui serait ensuite passé dans la maison du roi, et dont le nom véritable serait *Simon Balin.*

Les comptes et ordonnances qui fournissent des renseignemens sur ces musiciens se trouvent dans une collection de documens contenus en trois volumes manuscrits de la bibliothèque royale de Paris, cotés F. 540 du supplément.

FARIA (HENRIQUE DE), né à Lisbonne dans le dix-septième siècle, fut élève d'un musicien portugais fort habile, nommé *Duarte Lobo*. Ayant été nommé maître de chapelle à Erato, il composa pour l'exercice de ses fonctions plusieurs services complets qu'on conserve en manuscrit dans divers couvens du Portugal.

FARINA (CHARLES), violoniste, né à Mantoue dans le seizième siècle, passa en 1626 au service de l'électeur de Saxe, et publia à Dresde, en 1628, un recueil de sonates et de pavanes pour son instrument.

FARINELLI (CARLO BROCHI); *V.* BROSCHI.

FARINELLI (JOSEPH), compositeur dramatique, maître de chapelle à Turin, né à Este, dans le Padouan, vers 1774, a fait ses études musicales au conservatoire *della Pietà de' Turchini*, à Naples. Sorti fort jeune de cette école, il se livra à la carrière théâtrale, et, bien qu'il se bornât à imiter le style de Cimarosa, il obtint des succès dans presque toutes les villes d'Italie où il écrivit. Les opéras de sa composition qui ont le plus réussi sont : *I riti d'Efeso; Il Trionfo d'Emilio; La Locandiera; L'Amor sincero; Bandiera d'ogni vento; Il finto Sordo; La Pamela maritata; Oro senza oro; La Giulietta; La finta Sposa; Teresa e Claudio; L'Amico dell' uomo; Un effetto naturale; Odoardo e Carlotta; Il Colpevole salvato della colpa; L'Annetta, ossia Virtù trionfa; L'Indolente; L'Incognita; La terza Lettera, ed Il terzo Martinello; Il Duello per complimento; Idomeneo; Attila; Il Cid delle Spagne; La Ginevra degli Almieri; Lauso e Lidia; Il Matrimonio per concorso; La Climene; L'Inganno non dura* (Naples, 1806); *Adriano in Siria* (Milan, 1815); *Scipio in Cartago* (Turin, 1815); *Zoraide* (Venise 1816); *La Chiarina* (Milan 1816); *Il Testamento a sei cento mille franchi* (Turin, 1816); *La Donna di Bessarabia* (Venise, 1819). En 1808, Farinelli a donné à Venise une cantate intitulé *Il Nuovo Destino*. Depuis 1819, M. Farinelli semble avoir renoncé à la composition dramatique; il s'est retiré à Venise vers ce temps, puis s'est fixé à Turin. Comme Nicolini, Nazzolini, et la plupart des compositeurs qui ont succédé à Paisiello, à Cimarosa et à Guglielmi, M. Farinelli manque d'originalité; ses succès sont dus principalement à la bonne distribution des airs et des morceaux d'ensemble, et à cette *cantilène* naturelle qui, jusqu'à ce jour a été le goût dominant des Italiens. Presque toujours il est imitateur; mais il faut avouer que son imitation est quelquefois très heureuse : je citerai pour exemple le duo qu'on a placé dans *Il Matrimonio segreto*, et qui a passé longtemps pour être de Cimarosa.

FARMER (JEAN), compositeur de musique anglais, qui vécut sous le règne d'Élisabeth. On a de lui une suite de madrigaux sous le titre de *The first sett of english madrigals to four voices*, Londres, 1599. Il assure, dans la préface, qu'il s'est attaché à exprimer le sens des paroles, ce qui, dit-il est fort rare parmi les Italiens. Cette assertion est fort éloignée de la vérité, car on trouve, dit le docteur Burnay, dans la musique de Farmer plus de contre-sens que dans celle de ses contemporains. Morley a cependant inséré quelques pièces de sa composition dans sa collection du *Triomphe d'Oriane*. Farmer est aussi auteur d'un petit livre intitulé : *Divers aud saundrie waies of two parts in one, to the number of fourth, upon one playn song* (Diverses manières de faire les canons à deux parties sur le plain chant), Londres 1691.

FARMER (THOMAS), hautboïste à Londres, qui fut admis au degré de bachelier en musique, à l'université de Cambridge, en 1684. Il a composé des chansons à plusieurs voix qui ont été imprimées dans les collections de son temps, notamment dans le *Theater of musick*, et dans le *Treasury of musick*. Il a aussi publié deux collec-

tions d'airs à quatre parties, dont l'une est intitulée *a consort of musick in four parts, containing thirty-three lessons, beginning with an overture*, Londres, 1686, et l'autre, *A seconde consort of musick in four parts containing eleven lessons, beginning with a ground*, ibid. 1690. On a une élégie sur la mort de Farmer, écrite par *Tate*, et mise en musique par Purcell, de laquelle on doit conclure qu'il est mort jeune.

FARNABY (GILES), né à Trury, en Cornouailles, fut reçu bachelier an musique, à l'université d'Oxford, en 1592. On a de sa composition des *Canzonets to four voices, with a song of eight parts* (Chansonettes à quatre voix, avec un air à huit parties), Londres, 1598, in-4°. Ravenscroft a aussi inséré quelques mélodies de psaumes, de la composition de Farnaby, dans ses collections.

FARRANT (RICHARD), compositeur de musique sacrée, né en Angleterre, vers 1530, était l'un des musiciens de la chapelle Royale, en 1564. Il fut ensuite maître des enfans de chœur et organiste de la chapelle de S.-Georges à Windsor. Il résigna alors sa place de la chapelle royale; mais y ayant été rappelé, il continua à l'exercer jusqu'en 1580. On croit qu'il mourut en 1585. Les écrivains anglais disent que ses compositions sont d'un style noble et sévère : on en trouve plusieurs dans la collection de musique sacrée de Barnard, et dans le *Cathedral music* du D. Boyce. Son antienne « *Lord, « for thy tender mercies' sake* » est encore chantée de nos jours, et le Dr Crotch, qui l'a insérée dans son traité de composition, fait observer qu'elle est remarquable par ses effets, qui sont aussi beaux que le permet un contrepoint rigoureux.

FARRENC (ARISTIDE), né à Marseille, vers 1795, entra en 1810 au Conservatoire de musique de Paris, où il étudia d'abord le hautbois, puis la flûte. En 1819 il entra comme seconde flûte à l'orchestre de l'Opéra italien, et il se livra à l'enseignement de son instrument. C'est vers cette époque qu'il commença à publier des œuvres de sa composition pour la flûte; parmi ses ouvrages on compte un concerto avec orchestre, op. 12. Paris, Frey; des thèmes variés avec violon, alto et violoncelle d'accompagnement; beaucoup d'airs variés pour deux flûtes, des sonates pour flûte et basse, op. 5, et des morceaux pour flûte seule. Depuis plusieurs années, M. Farrenc s'est fait éditeur de musique à Paris, et paraît avoir renoncé à écrire et à se faire entendre en public.

FARRENC (Mme JEANNE-LOUISE), femme du précédent, née à Paris le 31 mai 1804, a commencé à l'âge de sept ans l'étude de la musique et du piano, sous la direction de Mme Soria. Depuis lors, et à différentes époques, elle a reçu des conseils des célèbres pianistes *Moschelès* et Hummel. Son talent, d'*une nature sévère*, s'est formé par l'étude des œuvres de Clementi, de Haydn, de Mozart, de Handel et de Bach. A l'âge de quinze ans, Mme Farrenc a reçu des leçons de Reicha sur l'harmonie, et depuis lors elle a fait avec ce professeur des études de contrepoint et de fugue. Elle a publié dix-huit œuvres de rondos, divertissemens, airs variés, etc. pour piano; parmi ses compositions inédites, on remarque, 1° Six fugues pour le piano, qui sont d'un bon style; 2° Ouverture à grand orchestre (en *mi* mineur); 3° Ouverture à grand orchestre (en *mi* bémol); 4° Grandes variations pour piano et orchestre, sur un thême du comte de Gallemberg; 5° Air varié concertant pour piano et violon.

FASCH (JEAN-FRÉDÉRIC), maître de chapelle du prince d'Anhalt-Zerbst, naquit à Buttelstadt, près de Weimar, le 15 avril 1688. Son père ayant été appelé à Suhla, en 1693, pour y remplir les fonctions de recteur, il le suivit en ce lieu, et y commença ses études littéraires et musicales. Devenu orphelin, il fut recueilli par son oncle maternel, chapelain à Teuchern. Scheele, ténor de la chapelle du duc de Weis-

senfels, l'ayant entendu chanter quelques airs, fut charmé de la beauté de sa voix, et le fit entrer comme enfant de chœur dans la même chapelle. Peu de temps après il suivit à Leipsick le chantre Kuhnau, qui le fit entrer à l'école de St-Thomas; là il se livra à l'étude du clavecin et de l'orgue et apprit l'harmonie, prenant pour modèles les compositions de Telemann, dont il imita toujours le style. Ses premières productions furent la musique des cantates de Hunold, et quelques ouvertures. En 1707, il entra à l'université de Leipsick pour y étudier la théologie; mais cette science ne lui fit pas négliger la musique; il profita même des relations que son entrée à l'université lui avait procurées pour fonder parmi les étudians une société musicale pour l'exécution des meilleurs ouvrages de ce temps. Appelé à Raumbourg en 1710 pour y écrire l'opéra de la foire de Saint-Pierre et Saint-Paul, il mérita des applaudissemens par le talent dont il fit preuve dans cet ouvrage, et fut ensuite chargé de la composition d'un autre opéra pour l'anniversaire de la naissance de la duchesse. Ses succès dans ces travaux lui méritèrent la faveur de cette princesse qui lui accorda une pension pour qu'il allât en Italie perfectionner son habileté. Ce ne fut cependant qu'au retour de ce voyage qu'il fit un cours régulier d'harmonie et de contrepoint à Darmstadt, sous la direction des maîtres de chapelle Graupner et Grünewald. Après six mois de séjour dans cette ville, Fasch entreprit un nouveau voyage dans l'Allemagne méridionale; ce fut dans cette tournée qu'il se lia d'amitié avec le maître de chapelle Bümler, à Anspach. En 1715 il fut placé comme secrétaire et greffier de la chambre à Gera, et en 1720 il réunit les places d'organiste et de greffier à Zeitz. L'année suivante, il entra comme compositeur au service du comte Morzini en Bohême; mais il ne resta pas long-temps dans cette situation, ayant accepté en 1722 la place de maître de chapelle à Zerbst, où il se fixa jusqu'à sa mort. C'est dans cette ville qu'il a écrit la plus grande partie de ses ouvrages qui consistent principalement en plusieurs *Passion*, en messes, motets, oratorios, plusieurs concerts pour divers instrumens, l'opéra de *Berenice*, et quarante-deux ouvertures et symphonies pour l'orchestre. Après sa mort, qui arriva en 1759, ou en 1758, suivant Zelter, le vieux Breitkopf fit l'acquisition de la plupart de ses partitions en manuscrit, dont il n'a été rien publié. Une de ses meilleures productions est une messe, *Kyrie cum gloria, Credo, Agnus et Sanctus* à 4 voix, 2 violons, alto, violoncelle, orgue, 3 hautbois, flûte, 2 cors et basson.

FASCH (CHARLES-FRÉDÉRIC-CHRÉTIEN), fils du précédent, naquit à Zerbst le 18 novembre 1736. Sa constitution faible et maladive obligea ses parens à lui épargner toute espèce de travail manuel ou intellectuel, et à le laisser jouir de la plus entière liberté; mais disposé par la nature pour la musique et constamment excité par les travaux de son père, il composa d'instinct quelques petits morceaux qu'il exécutait au clavecin lorsqu'il était seul. Cette manifestation des heureuses facultés du jeune Fasch lui fit accorder les leçons de clavecin qu'il demandait; le séjour de la campagne ayant d'ailleurs amélioré sa santé, il lui fut permis de prendre part à la musique qu'on faisait à la cour et à la chapelle du prince. La solennité de l'office divin avait fait une vive impression sur son cœur, elle le disposa particulièrement à écrire pour l'église, et cette disposition se développa quelques années après lorsqu'il eut occasion d'entendre avec son père, à Dresde, un ouvrage de musique religieuse composé par Zelenka. L'impression que cet œuvre fit sur lui fut si vive, que son père, craignant qu'il ne se convertît à la foi catholique, lui interdit la fréquentation des églises.

Les progrès du jeune Fasch sur le clavecin, sur l'orgue, et dans la composition furent rapides; il avait déjà composé plusieurs ouvrages de musique religieuse et

instrumentale, lorsque François Benda, charmé de son habileté comme accompagnateur, le fit appeler à Berlin, en 1756, en qualité de musicien de la chambre et de claveciniste du roi Frédéric II. Ses fonctions consistaient principalement à accompagner au clavecin, chaque jour, les solos et concertos de flûte exécutés par le roi, alternant de mois en mois avec Charles-Philippe-Emmanuel Bach. Ce début avantageux dans la carrière du jeune artiste semblait lui promettre un bel avenir; mais l'ame de Fasch, plongée dans une disposition calme et dénuée d'activité, ne lui fit point faire les efforts nécessaires pour arriver à la réalisation de ce qu'il pouvait être. La guerre de Sept Ans, dont les vicissitudes mirent la Prusse à deux doigts de sa perte, obligèrent Frédéric à faire des diminutions dans les traitemens de tous les employés de sa maison, et celui de Fasch, quoique peu considérable (il n'était que de 1125 francs environ), fut réduit comme les autres. Obligé de chercher dans les leçons particulières des ressources pour son existence, sa frêle constitution fut un obstacle à ses succès dans l'enseignement; d'autre part, il avait si peu de confiance en lui-même, qu'il anéantissait ses compositions presque à l'instant où elles étaient terminées. C'est ainsi que s'écoulèrent les plus belles années de sa jeunesse, et qu'il finit par tomber dans le découragement. Pendant un assez long période de sa vie, son esprit sembla même se détacher de l'amour de l'art pour se porter sur des objets puérils : c'est ainsi qu'on le vit passer plusieurs années à imaginer des stratagèmes qu'il croyait devoir être de grande ressource dans la guerre et dans la marine, et à construire artistement des maisons de cartes. Devenu superstitieux, il se proposait chaque matin de résoudre quelque problème d'arithmétique pour connaître la portée actuelle de ses facultés; s'il réussissait au premier coup, il se croyait en verve pour composer; mais si la preuve lui révélait quelque erreur de calcul, il demeurait convaincu de son incapacité à faire quelque chose dans le cours de la journée; il était inquiet, et les heures s'écoulaient pour lui dans l'oisiveté et dans la mélancolie, ou bien il s'occupait à des énigmes musicales telles qu'en faisaient les maîtres des seizième et dix-septième siècle. On connaît de lui en ce genre un canon à cinq sujets et à vingt-cinq voix disposé d'une manière fort ingénieuse.

Une sorte de mécontentement de soi-même est inséparable de l'homme qui n'accomplit pas sa destinée d'artiste, et cette situation de l'ame conduit à la misanthropie ou au mysticisme. C'est à cette dernière situation que Fasch arriva dans la solitude où sa vie s'écoulait. Il fut cependant tiré de son inactive rêverie, lorsqu'en 1774 on le chargea de la direction de l'Opéra au clavecin; pendant deux années il conserva cet emploi, et il ne cessa d'en remplir les fonctions qu'après le retour de Reichardt à Berlin. Personne moins que lui n'était propre à écrire pour le théâtre; cependant à l'âge de cinquante-six ans, il céda aux instances de quelques amis imprudens, et composa un *Vasco de Gama* (en 1792) qui n'était qu'une espèce de *pasticcio*, car tous les chanteurs y introduisirent les airs qu'ils voulurent: cette faible production n'eut pas de succès. Fasch aurait mieux réussi dans le style religieux, s'il eut voulu se livrer sérieusement à ce genre de composition ; mais ainsi qu'il a été dit précédemment, trop défiant de ses forces, il ne laissa subsister qu'un petit nombre de ses productions. Le plus considérable de ses ouvrages écrits pour l'église est une messe à 16 voix, faite à l'imitation d'une autre, de Benevoli, que Reichardt avait rapportée d'Italie. Cet ouvrage fut entrepris en 1783, et fini en peu de temps. Le système de Fasch est différent de celui du maître qu'il imitait, car il avait voulu éviter les licences qu'on trouve dans les productions de celui-ci, et qui sont admissibles parce que la multi-

plicité des mouvemens de toutes les parties en absorbe l'effet. Fasch avait voulu d'ailleurs éviter la monotonie du style de Benevoli, au moyen de modulations appartenant à la tonalité moderne; mais ces modulations, incompatibles avec des combinaisons si compliquées, jetèrent de l'obscurité dans l'ouvrage, et lorsqu'on voulut l'exécuter, il ne produisit d'autre effet que celui de la confusion. En vain les chanteurs firent-ils preuve de patience dans les répétitions, il fallut renoncer à un résultat satisfaisant.

Quoique la messe de Fasch n'ait pas atteint le but qu'il se proposait, elle le conduisit cependant à établir sa renommée sur des bases plus solides que tout ce qu'il avait fait auparavant, car voulant parvenir à la faire exécuter aussi bien qu'il était possible, il fonda une société de chant dont il prit la direction, et pour laquelle il écrivit des morceaux à 4, 5 et 6 voix. Cette société, qui devint progressivement plus nombreuse, est aujourd'hui célèbre dans toute l'Europe, sous le nom d'*Académie de chant de Berlin*. Zelter, élève de Fasch, a complété l'ouvrage de son maître par des travaux constans pendant trente ans, et l'Académie de chant de Berlin est devenue, par ses soins, la société de ce genre la mieux organisée, et celle qui entre le mieux dans l'esprit des compositions qu'elle exécute. C'est à l'organisation de cette musicale institution que Fasch doit la réputation dont il jouit encore, et sa gloire la plus solide. Il mourut à Berlin le 3 août 1800. L'année suivante, Zelter publia une notice sur sa vie et sur ses travaux, ornée de son portrait, sous ce titre : *Karl Friedrich Christian Fasch Leben,* Berlin, 1801, in-4°, de 62 pages. Fasch avait laissé à son élève 300 écus de Prusse en le chargeant de les employer à la publication de sa messe à 16 voix; les planches de cet ouvrage furent en effet gravées, mais par des circonstances inconnues le tirage ne s'en fit pas. Longtemps après, un éditeur de musique a annoncé l'intention de faire graver de nouveau les anciennes planches et de les publier, cependant il ne paraît pas que l'ouvrage ait jamais été imprimé.

FASCIOTTI (GIOVANNI-FRANCESCO), sopraniste, naquit à Bergame, vers le milieu du dix-huitième siècle. Il fut employé pendant quelques années à la chapelle de Pise, et se livra ensuite à la carrière théâtrale. Après avoir chanté sur les petits théâtres de la Romagne, il fut appelé à Naples, à Turin, à Gênes et à Milan. Il obtint partout du succès par l'expression, la flexibilité et la justesse de sa voix. On ignore s'il vit encore.

FASELT (CHRÉTIEN), magister à Wittenberg, né en 1637, a écrit en 1668 ses *Disputationes ex physicis,* dont la première traite *De auditu.* Faselt est mort le 26 avril 1694, à l'âge de cinquante-six ans.

FASOLO (JEAN-BAPTISTE), organiste et compositeur, vivait vers le milieu du dix-septième siècle. Le catalogue de Parstorff, de Munich, daté de 1653, indique un ouvrage de sa composition sous le titre de *Manuale,* qui contient des pièces à l'usage des organistes catholiques, pour toutes les fêtes de l'année.

FASSMANN (FRANÇOIS), constructeur d'orgues à Ellenbogen, en Bohême, s'est fait avantageusement connaître par le bel instrument de cette espèce qu'il a établi dans le monastère Strahof à Prague, en 1746. Cet orgue est composé de trente-trois jeux, trois claviers, pédale et six soufflets.

FASTOLPHE (RICHARD), Anglais, né à York dans le 12me siècle, fut moine de Cîteaux dans l'abbaye de Clairvaux, au temps de saint Bernard, dont il fut l'ami. Après avoir exercé pendant quelques années dans cette abbaye les fonctions de précenteur et de chantre, il fut envoyé dans le monastère de Fontaine, nouvellement érigé en Angleterre, dont il devint abbé, lorsque Henri Mordach fut élevé à l'archevêché d'York. Leland et Pitsæus lui

attribuent un traité *de Musica vel Harmonia*. Voy. *Car. de Visch, Biblioth. ord. cisterc.*, p. 287.

FATTORINI (GABRIEL), compositeur né à Faenza dans l'État Romain, vivait au commencement du dix-septième siècle. Walther cite l'ouvrage suivant de sa composition intitulé : *Concerti a due voci*, Venise, 1608. On trouve aussi dans le catalogue de la bibliothèque du roi de Portugal l'indication de messes à quatre et cinq voix, livre 1er, de psaumes des vêpres à 4 voix, et de complies à 8, dont Fattorini est l'auteur. Enfin, il a écrit d'excellens *Ricercari*, et l'on connait de lui un canon très ingénieux, à 5 voix, sur les paroles : *Ed ella cangia piedi e muta voglia.*

FATTSCHECK (BERNARD), virtuose sur la harpe et artiste de la chapelle du roi de Suède, est né en Allemagne vers 1801. On ignore où il a fait ses études musicales, mais il y a lieu de croire qu'il ne doit qu'à ses propres efforts son talent remarquable d'exécution. Dans les années 1833 et 1834, cet artiste a fait un voyage en Allemagne et en Hollande, et y a obtenu des succès. On croit qu'il est retourné à Stockholm au commencement de 1835. Il ne paraît pas qu'il ait publié jusqu'à ce jour aucune composition pour la harpe ; mais il a fait entendre en plusieurs lieux, notamment à Hambourg, des morceaux écrits par lui, où l'on a remarqué autant d'imagination que d'habileté dans l'art d'écrire.

FAUBEL (JOSEPH), clarinettiste du théâtre de la cour, à Munich, est né le 12 juin 1801 à Auschaffenbourg, où son père était directeur de musique militaire. Celui-ci instruisit lui-même son fils, et lui fit faire de si rapides progrès, qu'il put jouer à l'âge de dix ans un solo dans un concert auquel assistait le grand-duc, et qu'il fut admis dans la chapelle de la cour. Malheureusement il ne conserva pas longtemps les avantages attachés à cette position, car le grand-duché de Francfort ayant cessé d'exister en 1813, la musique de la cour fut supprimée, et tous les artistes qui la composaient furent incorporés dans les corps de musique militaire de plusieurs régimens. Tel fut aussi le sort de Faubel ; il fit comme clarinettiste la campagne de France en 1814. De retour dans sa patrie, il y obtint son congé, et se livra à des études sérieuses pour perfectionner son talent. En 1816 il donna un premier concert à Francfort et y obtint de brillans succès. Peu de temps après, il se rendit à Munich, s'y fit entendre dans des concerts, et fut admis dans la musique du roi en 1818. C'est de cette époque que date la véritable éducation artistique de Faubel, car le beau modèle qu'il trouvait dans le talent de Baermann lui fit comprendre tout ce qui lui restait à faire pour acquérir les qualités de ce célèbre artiste. Ses études furent suivies avec persévérance jusqu'en 1825, où il crut qu'il pouvait voyager pour se faire entendre. Après avoir parcouru le nord de l'Allemagne, il se rendit à Vienne en 1831, et s'y fit applaudir par la belle qualité du son qu'il tirait de son instrument, et par l'expression de son jeu. En 1833, il était en Suisse ; depuis lors il est retourné à Munich, considéré comme un des virtuoses les plus remarquables de l'époque actuelle, sur la clarinette. On a publié de cet artiste : 1° Six variations pour la clarinette sur un thême en *ut*, Offenbach, André. 2° Douze valses pour clarinette seule, *ibid.* 3° Six duos pour 2 clarinettes, Leipsick.

FAUGUES, FAUQUES ou FAGUS ou LA FAGE (VINCENT), contrapuntiste cité sous le premier de ces noms par Tinctoris, en deux endroits de son *Proportionale*, comme un des successeurs immédiats de Dufay, de Binchois et de Dunstaple, et comme un contemporain de Regis, de Caron de Domart, de Hombert, de Courbet, de Le Rouge et de Puylois. M. l'abbé Baini croit que les trois noms indiqués au commencement de cet article appartiennent au même personnage, et dit que des compositions

de la même époque existent sous ces noms dans les archives de la chapelle pontificale. Quoi qu'il en soit, il paraît certain que Faugues écrivait un peu avant Ockeghem. Les manuscrits de la chapelle du Pape ont fait voir à M. l'abbé Baini que ses messes et ses motets étaient chantés dans cette chapelle au temps de Nicolas V, qui gouverna l'église depuis 1447 jusqu'en 1455. Parmi ses compositions manuscrites qui sont dans les archives de la chapelle Sixtine, on trouve une messe de *l'homme armé*, à trois voix, dont M. R. G. Kiesewetter a publié le *Kyrie* dans son ouvrage intitulé : *Geschichte der europæisch-abendlændischen oder unsrerheutigen Musik*. Tinctoris cite aussi, dans son *Proportionale*, la messe *Unius* de Faugues, et en rapporte un passage à deux voix. Faugues est appelé *Guillaume*, et non Vincent, par Tinctoris, ce qui pourrait faire croire qu'il y a eu deux musiciens de ce nom à la même époque, ou peut-être que le nom de Vincent était *Faugues*, et celui de Guillaume, *Fauques*.

FAULKNER (T.), architecte anglais, a publié un ouvrage qui a pour titre : *Organ builder's assistant*, London 1826, in-4°. Ce titre semble annoncer un traité de la construction de l'orgue ; cependant l'ouvrage ne renferme qu'une suite de planches gravées qui représentent des projets de buffets pour cet instrument.

FAUSTINA. Voyez HASSE (Mme).

FAUVEL (ANDRÉ-JOSEPH), surnommé *l'aîné*, parce qu'il y eut deux musiciens de ce nom, qui étaient frères, naquit à Paris en 1759, et reçut des leçons de Gervais pour le violon. En 1794 il entra à l'orchestre de l'Opéra, comme alto ; après vingt ans de service, il demanda et obtint sa retraite. J'ignore s'il vit encore. Cet artiste a publié de sa composition : 1° Trois quatuors pour 2 violons, alto et basse, Paris, 1798. 2° Douze exercices de violon, suivis de 6 leçons en duos, op. 3, ibid., 1801; 3° Six trios élémentaires de la plus grande facilité pour 2 violons et basse, op. 4, ibid., 1802. En 1800, il a fait entendre au Lycée des Arts une symphonie concertante à 8 instrumens.

FAVALLI (. . . .), sopraniste, né en Italie, vint en France en 1674, et fut attaché à la chapelle du roi. La beauté de sa voix charma si bien Louis XIV que ce prince lui accorda la permission de chasser dans toutes ses capitaineries, et même dans le parc de Versailles.

FAVART (MARIE-JUSTINE-BENOÎTE DU RONCERAY), épouse de Favart, auteur de beaucoup d'opéras-comiques, naquit à Avignon, le 15 juin 1727, et fut élevée à Luneville, où ses parens étaient attachés à la musique du roi de Pologne, Stanislas. Son père, André-René Du Ronceray, avait été musicien de la chapelle du roi, et sa mère, Perrette-Claudine Bied, était cantatrice de la chapelle du roi Stanislas. Douée d'une figure charmante, de beaucoup de talent et de grâces, elle obtint les plus grands succès lorsqu'elle débuta à Paris, en 1744, sur le théâtre de l'Opéra Comique, sous le nom de *Mlle Chantilly*. La naïveté de son jeu, ce qu'on appelait alors *la beauté de son chant*, et les grâces piquantes de sa danse, procurèrent une telle vogue à l'Opéra-Comique, que les grands théâtres, jaloux de cette prospérité, demandèrent et obtinrent la suppression de ce genre de spectacle. Ce fut vers ce temps que Mlle Chantilly devint l'epouse de Favart. Elle débuta aux Italiens le 5 août 1749, et fut reçue sociétaire en 1752. Les rôles de paysannes dans *Bastien et Bastienne*, dans *Annette et Lubin*, et dans quelques autres opéras-comiques de son mari, assurèrent sa réputation. Elle est morte le 5 avril 1772, âgée de quarante-cinq ans. Madame Favart a passé pour avoir travaillé à plusieurs opéras-comiques de son mari, avec l'abbé de Voisenon.

FAVERIUS ou FAVORÆUS (JEAN). Draudius cite sous ce nom, dans sa Bibliothèque classique, quelques ouvrages d'un compositeur qui vivait à la fin du seizième siècle. Il est vraisemblable que le véritable

nom de ce musicien était *Favier,* et qu'il était Français de naissance. Quoi qu'il en soit, voici les titres de ses compositions : 1° *Canzonnette napoletane a tre voci, libro* 1, 1595; 2° *Teutsche Lieder mit* 4 *Stimmen, auff Neapolitanische Art componirt.* Cologne, in-4°; 3° *Opus cantionum mutarum* 4 *et* 5 *vocibus.* Cologne, 1606. in-4°.

FAVI (ANDRÉ), compositeur italien, né à Forli, s'est fait connaître par la musique qu'il a composée pour un opéra bouffe intitulé *Il creduto pazzo,* représenté à Florence en 1790.

FAVILLA (D. SAVERIO), chanteur célèbre au service du roi de Naples, mourut subitement, au milieu d'un morceau qu'il chantait en présence de la famille royale, le 8 février 1788.

FAVRE (. . . .), violoniste de l'Opéra en 1705, quitta sa place vers 1730, et se retira à Lyon, où il est mort en 1747. Il a composé la musique de quelques divertissemens pour des comédies, ainsi qu'un œuvre de sonates pour le violon, qui a été gravé à Paris, sans date, mais antérieurement à 1729, car on le trouve indiqué dans le catalogue de Boivin de cette année. On a aussi de lui un livre de menuets pour deux violons et basse, gravé à Paris, sans date.

FAY (ÉTIENNE), né à Tours en 1770, fut admis à l'âge de huit ans comme enfant de chœur à l'église métropolitaine. Après y avoir fait d'assez bonnes études de musique, il sortit de la maîtrise à dix-huit ans. Plein d'espoir d'obtenir une place de maître de musique d'une cathédrale, il visita pendant quelque temps les villes de province, puis vint à Paris et prit la résolution de se faire comédien, la révolution lui ayant fait renoncer à ses premiers desseins. Le théâtre de la rue de Louvois, où l'on jouait l'opéra-comique, ayant été ouvert en 1790, M. Fay y débuta comme ténor. L'année suivante il se fit connaître comme compositeur par un opéra en trois actes, intitulé *Flora ;* cet ouvrage obtint du succès. En 1792 il entra au théâtre Favart et y prit en double l'emploi des premiers ténors; dans la même année il donna au théâtre Louvois *Le projet extravagant,* opéra-comique en un acte qui ne réussit point, et *Le bon père,* autre ouvrage du même genre, qui ne fut pas plus heureux. Quoique bon musicien et chanteur assez agréable, M. Fay produisait peu d'effet au théâtre Favart, où Michu et quelques autres acteurs jouissaient de la faveur publique. Sa voix était sourde et son jeu manquait de chaleur et de légèreté; mais il avait de la noblesse dans certains rôles, et rachetait ses défauts par de l'intelligence. *Les Rendez-vous espagnols,* opéra en trois actes qu'il fit représenter au même théatre en 1793, furent bien accueillis; dans la même année, il donna au théâtre Feydeau *Emma, ou le soupçon,* en trois actes. *Clémentine, ou la belle-mère,* qu'on peut considérer comme le meilleur ouvrage de cet artiste, obtint un succès de vogue en 1795. Ce fut vers ce temps que M. Fay entra au théâtre Feydeau, où il partagea avec Gaveaux l'emploi de premier ténor. Il y resta jusqu'en 1801. Ce temps est le plus brillant de la carrière de M. Fay comme chanteur et comme acteur. A l'époque de la réunion des deux entreprises des théâtres Favart et Feydeau, il ne fut point admis dans la nouvelle société de l'Opéra-Comique, et il quitta Paris pour se rendre à Bruxelles. Quelques années auparavant, il avait épousé Mlle Rousselois, qui avait débuté au théâtre Feydeau comme première chanteuse, sous le nom de *Mme Bachelier,* et qui doubla ensuite Mlle Maillard à l'Opéra. En 1804, il revint à Paris et y fit représenter *Julie,* en un acte, qui fut ensuite refait avec Spontini, et joué en 1805 sous le titre du *Pot-de-fleur.* En 1800, il avait donné au théâtre Feydeau *La famille savoyarde,* en un acte, qui ne réussit pas. Après avoir long-temps voyagé et joué dans les provinces, M. Fay revint à Paris en 1819, et rentra à l'Opéra-Comique, où il se fit entendre dans *Montano et Stéphanie,*

dans *Héléna*, et d'autres ouvrages de l'ancien répertoire. Sa voix avait changé de caractère et était devenue plus grave que dans sa jeunesse. Sans être un chanteur de bonne école, il ne manquait ni de goût, ni d'expression, et il était bon musicien : cependant il eut peu de succès, ne fut pas engagé, et partit pour la Hollande en 1820. De retour à Paris l'année suivante, il entra au théâtre du Gymnase, mais y resta peu de temps, et retourna en Belgique, où il resta jusqu'en 1826. C'est alors qu'il s'est définitivement fixé à Paris ; depuis lors il n'a plus été attaché à aucun théâtre et a vécu dans la retraite.

On a peine à comprendre qu'après avoir obtenu des succès comme compositeur, M. Fay ait renoncé jeune encore à une carrière qui n'avait rien eu de pénible pour lui. Il manquait de savoir, mais non de mélodie, ni d'un certain sentiment dramatique.

FAYA (AURELIO DELLA), maître de chapelle de la petite ville de Lanciano, dans le seizième siècle, a publié un ouvrage ayant pour titre : *Il primo libro de madrigali a cinque voci*. Venise, 1564, in-4° oblong.

FAYDIT (ANSELME), troubadour, né à Uzerche, dans le Limousin, vers 1150, n'eut d'abord que la vie agitée et peu honorable des jongleurs, et se compromit en épousant en province une fille de mauvaise vie qui était belle, et qui chantait agréablement ses chansons. Cependant quelques-unes de ces chansons étant parvenues jusqu'à Richard, surnommé *Cœur-de-Lion*, qui monta sur le trône d'Angleterre en 1189, ce prince l'attira à sa cour et lui accorda sa protection. Dès lors Faydit fut tiré de la classe des jongleurs et passa au rang des troubadours. Devenu l'un des poètes musiciens les plus renommés de ce temps, il obtint les bonnes grâces de quelques dames de haut parage, qui, pour voir leurs noms figurer dans des poésies, se montrèrent faibles ou coquettes avec lui. Lorsque Richard se croisa, Faydit fut du nombre de ceux qui le suivirent à la terre sainte, et après la mort de ce monarque, en 1199, il composa des stances touchantes sur la fin prématurée de son bienfaiteur. Ce troubadour vécut ensuite à la cour du marquis de Monferrat et à celle de Raymond d'Agoult, l'un des plus riches seigneurs de la Provence, et zélé protecteur des poètes et des musiciens. On croit qu'il mourut en 1220 près de ce dernier. Faydit a laissé en manuscrit environ cinquante chansons qui se trouvent dans quelques grandes bibliothèques, et parmi lesquelles il y en a onze qui sont notées avec la mélodie.

FAYOLLE (FRANÇOIS-JOSEPH-MARIE), né à Paris le 15 août 1774, fit ses humanités au collége de Juilly, et étudia les mathématiques à l'école Polytechnique, sous la direction de MM. de Prony, Lagrange, et Monge. Il publia d'abord quelques éditions assez correctes de poètes français du second ordre, ainsi qu'un recueil intitulé *Les quatre saisons du Parnasse,* dont il a paru seize volumes, depuis 1805 jusqu'en 1809 : il y a inséré plusieurs articles relatifs à la musique, et des notices sur plusieurs musiciens. En 1809, il entreprit de traduire ou de faire traduire l'ancien Dictionnaire des Musiciens de Ernest-Louis-Gerber ; malheureusement, celui qui fut chargé de ce travail connaissait peu la musique, en sorte qu'il fit une foule de contre-sens que M. Fayolle n'a pas corrigés. Pour les musiciens français, il copia avec trop de confiance les articles de Laborde. Fayolle s'est moqué des fautes de Gerber en plusieurs endroits de son ouvrage; cependant le modeste musicien allemand employait vingt-deux ans à corriger ses inexactitudes, et à préparer le supplément qu'il a donné de son livre, tandis que son critique faisait le sien à la hâte. Il avait proposé à Choron une association pour la confection de cet ouvrage ; mais quoique le nom de celui-ci figure au frontispice, il n'y a mis que peu d'articles, et s'est contenté de fournir l'introduction, extrait bien fait des histoires de Forkel et de Burney, qu'il avait déjà mis précédemment

dans ses *Principes de composition des écoles d'Italie*. Le premier volume de la compilation de M. Fayolle parut en 1810, sous le titre de *Dictionnaire historique des musiciens artistes et amateurs, morts ou vivans,* etc. Paris, in-8°. Le second volume fut publié en 1811. Il y a des exemplaires qui portent la date de 1817 ; mais c'est la même édition dont on a changé le frontispice. M. Fayolle a eu pour maître de violoncelle Barny, et M. Perne lui a enseigné l'harmonie. Il avait annoncé une *Histoire du violon ;* mais il n'en a publié que quelques extraits sous le titre de *Notices sur Corelli, Tartini, Gaviniés, Pugnani et Viotti, extraites d'une histoire du violon*. Paris, Dentu, 1810, in-8°. Vers 1815, il s'est rendu à Londres, où il est resté jusqu'en 1829, donnant des leçons de littérature française, et fournissant des articles à quelques journaux, entre autres au journal de musique intitulé *The Harmonicon*. De retour à Paris, il y a publié une brochure intitulé *Paganini et Bériot* (1830, in-8°), dans laquelle il compare le jeu de ces deux violonistes célèbres. Depuis lors il a fourni quelques notices de musiciens au supplement de la *Biographie universelle* de M. Michaud.

FAYRFAX (ROBERT), docteur en musique de l'université de Cambridge, naquit à Bayford vers 1460. Il fut aussi membre de l'université d'Oxford, chantre et organiste à l'église de Saint-Albin. On conserve quelques-unes de ses compositions à Londres parmi les manuscrits de Thoresby. Le docteur Burney cite aussi quelques morceaux de cet auteur, particulièrement un chant pour alto et tenore qu'il a écrit en 1486 sur l'avènement de Henri VII au trône d'Angleterre.

FAZZINI (JEAN-BAPTISTE), chanteur de la chapelle pontificale, né à Rome, fut aggrégé à cette chapelle en 1774. Il fut un compositeur distingué tant dans le style ancien que dans le moderne, et remplit successivement les fonctions de maître de chapelle à Ste.-Cécile, à Ste.-Marguerite, et à Sainte-Apollonie *in Transtevere*. M. l'abbé Santini, de Rome, possède en manuscrit des messes à 4 et à 5, une messe *de requiem* à 8, et un *Christus factus est* à 3, de la composition de ce maître.

FEBURE (JEAN-LE), maître de chapelle à Mayence, vers la fin du seizième siècle, fait imprimer les ouvrages suivans de sa composition : 1° *Hymni 4 voc*. Costnitz, 1596. op. 1. gr. in-fol. 2° *Madrigali e motetti a 4, 5 e 6 voci,* Anvers, 1595. 3° *Madrigali e motetti a 4, 5 e 6 voci, ibid*. 1596. 4° *Il primo libro de madrigali a 5 voci,* Costnitz, 1600, in-8°. 5° *Fasciculus sacrarum cantionum 6-12 voc*. Mayence et Francfort, 1607. Cette collection contient 40 motets. 6° *Cantiones sacræ 4, 5, 6, 8 voc*. Francfort, 1607, in-4°. 7° *Rosetum Marianum, oder unser lieben Frawen Rosengærtlein, von 33 Lobgesængen mit 3 Stimmen,* Mayence, 1609, in-4°.

FEBURE (LE), voyez LEFEBURE.

FEBVRE (JACQUES-FABER ou LE), surnommé *Stapulensis,* parce qu'il était d'Etaples, au diocèse d'Amiens, naquit en 1435, selon quelques biographes, ou ce qui est plus vraisemblable, en 1455. Après avoir fait ses études à Paris, il parcourut une partie de l'Europe pour augmenter ses connaissances. De retour à Paris, il enseigna la philosophie au collége du cardinal Lemoine jusqu'en 1507. Briçonnet, alors évêque de Lodève, se l'attacha, et l'emmena avec lui lorsqu'il fut transféré au siége de Meaux, en 1518. François Ier le nomma précepteur du prince Charles, son troisième fils. En 1531, la reine de Navarre l'emmena à Nérac, où il passa les dernières années de sa vie. Fabricius place l'époque de sa mort en 1537, et Freher en 1547 ; mais cette dernière opinion est peu vraisemblable. Au nombre des ouvrages de Le Febvre, on trouve un traité intitulé *Elementa musicalia,* Paris, 1496, in-fol°. Cette édition est rare; on en trouve un exemplaire à la bibliothèque Mazarine, à Paris, et le père Martini en possédait

un autre. Cet ouvrage a été réimprimé à Paris en 1514, in-fol°, en 1551, et en 1552, in-4° sous le titre de *Musica libris quatuor demonstrata*. Quoique souvent cité par les écrivains du seizième siècle, ce livre est de peu d'utilité, la matière y étant traitée d'une manière spéculative, et non dans ses rapports à la pratique.

FEBVRE (JACQUES LE), musicien français du dix-septième siècle, fut attaché à la musique de Louis XIII, et même, à ce que l'on croit, fit partie de celle de Henri IV. On connaît de sa composition : *Meslange de musique à quatre parties*.

FEBVRE (LE), voyez LEFEBVRE.

FEDE (D. JOSEPH), né à Pistoie, fut agrégé au collége des chapelains chanteurs de la chapelle pontificale en 1662. Il possédait une voix admirable et chantait avec tant d'expression, que Berardi affirme, dans ses *Ragionamenti musicali*, qu'une fois entre autres, Fede chanta un passage avec tant de douceur et d'accent, que l'auditoire ne put s'empêcher de verser des larmes. Après avoir été maître de chapelle de l'église Saint-Marcel, qui était celle des PP. Servites, il fut bénéficier de Sainte-Marie Majeure. L'abbé Ruggiero Gaetano, dans ses mémoires de l'année sainte 1675, fait l'éloge de la musique de ce compositeur qui fut exécutée cette même année, dans l'église de Saint-Marcel.

FEDE (FRANÇOIS-MARIE), frère puîné du précédent, naquit à Pistoie dans la première moitié du dix-septième siècle. Il fut agrégé à la chapelle pontificale comme sopraniste, le 6 juillet 1667, ensuite il devint maître de chapelle à Ste.-Marguerite *in transtevere*. L'abbé Ruggiero Gaetano dit, dans les mémoires cités à l'article précédent, que la musique de Fede était plus mélodique que celle de tous ses contemporains.

FEDELE (DANIEL-THÉOPHILE), voyez TREU.

FEDELI (JOSEPH), chanoine du collége de Sainte-Agathe à Crémone, né dans cette ville vers 1720, est auteur d'un traité du plain-chant qui a pour titre : *Regole di canto-fermo, ovvero gregoriano, presentate all' illustrissimo e reverendissimo monsignore Ignazio Maria Fraganeschi, vescovo di Cremona*, etc. Cremone, 1757, in-fol. avec planches. Cet ouvrage est un des meilleurs qu'on possède sur cette matière.

FEDELI (ROGER), compositeur, né en Italie vers 1670, fut d'abord maître de chapelle de landgrave de Hesse-Cassel jusqu'en 1700; il passa ensuite au service du roi de Prusse, mais il retourna à Cassel quelques années après, et y mourut en 1722. Il a écrit quelques ouvrages pour le théâtre de cette ville, mais les titres en sont ignorés. En 1705, il fit exécuter à Berlin, à l'occasion de la mort de la reine, une grande musique funèbre de sa composition. On a aussi de lui le psaume 110, en manuscrit, et un *magnificat* à grand orchestre.

FEDERICI (D. FRANCESCO), prêtre et compositeur, né à Rome, vivait dans cette ville vers la seconde moitié du dix-septième siècle. On a deux oratorios de sa composition qui sont : 1° *Santa Christina, oratorio con stromenti*. 1676. 2° *Santa Caterina di Sienna, oratorio a cinque voci con stromenti* 1676. Burney a donné deux airs de ces oratorios dans son histoire de la musique, t. IV. p. 117. On a aussi de Federici 24 airs pour voix seule, avec accompagnement de piano. — Il y a eu un autre *Federici* (JOSEPH), contemporain du précédent, et auteur de 6 duos pour 2 flûtes.

FEDERICI (VINCENT), compositeur dramatique, et professeur de composition au conservatoire de Milan, lors de l'établissement du royaume d'italie, est né à Pesaro en 1764. Destiné par sa famille à suivre la carrière des lois, il fit de bonnes études, et soutint publiquement des thèses de Philosophie à l'age de treize ans. Ce fut alors qu'il apprit à jouer du piano et les règles de l'accompagnement des *parti-*

menti, sous Angelo Gadani, maître bolonais. La mort de son père le rendit maître de lui même à l'âge de seize ans; il voulut alors parcourir le monde, et sans réflechir sur les suites de sa résolution il partit pour Livourne; de là passa à Londres, où il fut bientôt forcé de donner des leçons de musique pour vivre. Obligé d'exercer un art qu'il n'avait jusque-là cultivé que comme amateur, il se livra avec ardeur à des études théoriques et pratiques, et chercha dans les compositions de Palestrina, de Durante, de Jomelli et de Handel, le secret des combinaisons harmoniques. Les symphonies de Haydn, qu'il entendit alors pour la première fois, lui donnèrent l'idée des effets que peut produire un orchestre manié par un homme de génie. Nommé vers le même temps pianiste au théâtre italien, Federici put aussi former son style sur ceux de Sarti, de Paisiello et de Cimarosa, qui étaient alors les compositeurs en vogue. Il commença sa carrière par l'opéra de *L'Olimpiade*, qu'il écrivit en 1790. Cet ouvrage fut suivi de *Demofoonte*, de la *Zenobia*, de la *Nitteti*, de *Didone*, et de plusieurs autres, composés pour le théâtre de Londres. Il écrivit aussi beaucoup de morceaux détachés qui furent insérés dans divers ouvrages joués sur le même théâtre. Rappelé en Italie en 1803, par le vice président de la république italienne, il écrivit à Milan *Castore e Polluce*, et *il Giudizio di Numa*. En 1804, il donna *l'Oreste in Tauride*. Appelé à Turin en 1805, il y composa *La Sofonisba*. Il revint à Milan au printemps pour remettre à la scène *Castore e Polluce*, à l'occasion du couronnement de Bonaparte. En 1806, il écrivit *Idomeneo* et *Zaira*: en 1808, à Turin, la *Conquista delle Indie*, et en 1809, à Milan, *Ifigenia in Aulide*. On a aussi une cantate de sa composition, intitulée *Teseo*. Federici n'a point une manière à lui; son style ressemble à celui de Farinelli et de Fioravanti, mais dans un degré plus faible; il a eu cependant un moment de vogue en Italie.

FEDI (. . .), célèbre chanteur, fondateur de la plus ancienne école de chant qu'il y ait eu à Rome, et dont on a conservé le souvenir. Il vivait vers la fin du dix-septième siècle. Bontempi en parle avec éloge dans son histoire de la musique, qu'il publia en 1695. Cet écrivain rapporte une singulière preuve de l'attention que Fedi donnait à l'éducation de ses élèves. Selon lui, ce professeur avait l'habitude de conduire ses élèves hors des murs de Rome, dans un lieu où se trouve un rocher fameux par un écho polyphone; et là, il exerçait ces jeunes gens en les faisant chanter en face du rocher qui répétait exactement leurs traits, et qui, leur montrant leurs défauts, leur enseignait à s'en corriger. Il est difficile de croire que cet exercice en plein air ait été fort avantageux aux élèves de Fedi. Ce maître fut lié d'une étroite amitié avec Joseph Amadori, compositeur, que les auteurs du *Dictionnaire des musiciens* (Paris, 1810) ont confondu avec Jean Tedeschi, surnommé *Amadori*, en le faisant élève de Bernacchi, qui n'était pas né.

FEHR (FRANÇOIS-JOSEPH), organiste de ville à Ravensbourg, naquit le 6 mai 1746, à Lauffenbourg, petite ville du canton d'Argovie, en Suisse. Son père, qui était meunier, et qui le destinait à l'état ecclésiastique, le fit entrer au monastère de Maria-Stein, près de Bâle. Après y avoir fait ses études, tant dans la musique que dans les autres sciences, sous la direction d'un bénédictin nommé le P. Felix Tschupp, et après y avoir achevé son noviciat, il refusa d'entrer dans l'ordre, alléguant le mauvais état de santé, et retourna dans la maison paternelle. Son heureuse étoile l'ayant conduit à Ravensbourg, il y obtint la place d'organiste, et, après avoir achevé l'étude du droit, il y réunit celle de procureur de la ville. Le revenu de ces deux places étant insuffisant pour l'entretien de sa famille, il établit une fabrique d'instrumens de musique qui obtint bientôt de la célébrité, et qui lui procura d'assez grands bénéfices. Cet

artiste, dont le talent sur l'orgue était distingué, est mort vers 1804. Parmi ses compositions, on cite particulièrement un *Te Deum*, des chœurs pour le drame de *Lanassa*, et quelques pièces pour le piano.

FEHR (JOSEPH-ANTOINE), né à Grœnenbach, au cercle de l'Iller, en 1765, commença ses études littéraires et musicales chez les religieux de Ste-Croix à Memmingen, et les acheva à Dillingen. Doué d'une belle voix de basse et bon musicien, il remplit d'abord avec distinction l'emploi de vice-maître de chapelle au couvent supérieur de Kempten, puis en 1800 il fut nommé pasteur à Durach, près de cette ville. Le chant d'église était négligé dans cette paroisse; Fehr s'attacha à le perfectionner et à le rendre populaire. Il composa beaucoup de cantiques, et fit paraître vers le même temps plusieurs recueils de chants allemands avec accompagnement de piano. Lorsque Kempten fut réuni à la Bavière, il fut nommé directeur de musique et inspecteur des écoles de ce canton, pour lesquelles il publia quelques livres élémentaires. Il mourut à Durach en 1807, au moment où on allait lui confier une paroisse plus considérable.

FEHRE (J. A.), fils d'un bon claveciniste de Mittau, naquit dans cette ville vers 1760, et reçut de son père son éducation musicale. Sa brillante exécution le plaça en peu de temps parmi les pianistes habiles de l'Allemagne. Après avoir professé la musique pendant quelque temps dans sa ville natale, il se rendit à Riga, pour succéder à Müthel, qui venait de mourir. Quelque temps après il devint secrétaire du conseiller de Vietinghof; il occupait encore cette place en 1797. On ignore s'il vit encore. Il a publié : 1° *Différentes pièces pour le clavecin*, Riga, 1792. Artaria en a publié une seconde édition à Vienne. 2° *XII Chansons avec accompagnement de clavecin*, Kempten, 1796, in-4°. 3° *Recueil de douze chansons avec accompagnement de clavecin*, Bregenz, 1797, in-4°.

FEHSER (JEAN-JACQUES), directeur de l'école de chant de l'église de Kowig, près de Zerbst, est né le 24 juin 1789 à Karith, près de Gommern. Il a publié un livre choral (*Choralbuch*) à l'usage du district de Zerbst.

FEIGE (JEAN-THÉOPHILE), né à Zeitz en 1748, se livra fort jeune à l'étude de la musique, et se fit d'abord remarquer par son talent sur le violon; mais la beauté de sa voix l'ayant fait engager comme première basse-taille au théâtre ducal de Strélitz, il cessa de jouer de cet instrument. Ayant été nommé inspecteur, puis directeur du théâtre de la cour, il remplit ces emplois pendant plusieurs années. Plus tard, il renonça à la carrière dramatique, reprit son instrument, et entra comme violoniste à la chapelle de Breslau. Il écrivit alors la musique de deux opérettes de Kellner qui eurent beaucoup de succès : ces ouvrages sont : 1° *Der Frühling* (Le printemps), et *Die Kermess* (La fête de village). Feige est mort au commencement de ce siècle.

FEIGE (THÉOPHILE), frère du précédent, né à Zeitz en 1751, reçut de son père des leçons de violon, et fit de rapides progrès sur cet instrument. Son goût pour la carrière militaire le fit entrer dans un régiment en 1771. Quatre ans après, il se trouvait à Dantzig, comme sous-officier, et s'y faisait remarquer par son talent comme violoniste. Ayant obtenu son congé en 1786, il se livra à de nouvelles études pour perfectionner son talent, et fit un voyage en Allemagne et en Russie, donnant des concerts dans plusieurs grandes villes, et se faisant applaudir partout. Appelé à Riga comme directeur de musique, en 1797, il resta en cette ville pendant trois ans, s'en éloigna en 1800 pour aller occuper la place de maître des concerts du duc de Courlande, à Mittau, et enfin alla s'établir à Breslau. La guerre ayant éclaté de nouveau en 1806, Feige, entraîné par son goût pour la carrière des armes, reprit du service, et entra comme trompette dans le régiment des cuirassiers

de Heising. A la bataille d'Auerstaedt il sauva la vie au général Blücher, dont le cheval avait été tué, en lui donnant le sien. Après la paix de Tilsitt, il rentra dans la vie artistique, et fit un second voyage en Allemagne, dans lequel il prouva que son talent n'avait rien perdu de sa jeunessse ni de son brillant. Appelé à Breslau en 1810 comme premier violon du théâtre national, il prit possession de cette place, mais, en 1813, Blücher, qui n'avait point perdu le souvenir de ce qu'il devait au courage de l'artiste, l'appela près de lui pour remplir les fonctions de trompette en chef de l'état major. Feige obéit et servit encore jusqu'en 1815, où il retourna passer le reste de ses jours à Breslau. Il mourut en cette ville le 24 mai 1822. Cet artiste était considéré comme un des meilleurs violonistes de son temps en Prusse et dans la Silésie ; il n'a publié aucune de ses compositions.

FEILLÉE (FR . . . . DE LA), prêtre, était, suivant les notices manuscrites de M. de Boisgelou, attaché au chœur de la cathédrale de Chartres, vers le milieu du dix-huitième siècle. Cet ecclésiastique est auteur d'un livre souvent réimprimé qui a pour titre : *Méthode pour apprendre les règles du plain-chant et de la psalmodie*, Paris, 1745, in-12. Le même ouvrage, 2me édition, Poitiers, J. Faulcon, 1748, in-12. Il paraît que l'auteur ne reconnaissait pas cette édition, car il en donna une à Paris, chez Hérissant, en 1754, comme une seconde édition, augmentée, revue et corrigée, sous ce titre : *Méthode nouvelle pour apprendre parfaitement les règles du plain-chant et de la psalmodie*. Le même éditeur de Poitiers a donné une autre édition du même ouvrage en 1782, in-12. Après le rétablissement des églises et lorsque le besoin de former des chantres se fit sentir en France, on donna de nouvelles éditions du livre de La Feillée. Les meilleures sont celles dont les titres suivent : 1° *Méthode pour apprendre parfaitement les règles du plain-chant, nouvelle édit.* Avignon. Berenguier, 1810. in-12. 2° *Méthode pour apprendre*, etc., etc. *avec des messes et autres ouvrages en plain-chant mesuré et musical, à voix seule et en parties, à l'usage des paroisses.* Nouvelle édition, Lyon, Am. Leroy, 1812. in-12. 3° *Méthode pour apprendre parfaitement les règles du plain-chant et de la psalmodie.* Nouvelle édition. Avignon, 1815. in-12. 4° *Métho de deplain-chant disposée à l'usage des principaux diocèses de France, notée, quant aux chants figurés, d'une manière plus conforme aux principes de la musique,* édition donnée par F. D. Aynès. Nouvelle édition, augm. Lyon et Paris, Rusand, 1823, in-12. *idem,* 1827, in-12. 5° Autre édition, augmentée par un ecclésiastique, élève de l'auteur. Avignon, Chambeau, 1825, 1827. in-12. Inférieur en mérite à quelques autres traités du plain-chant publiés en France, celui de La Feillée n'a dû son succès qu'à la facile méthode de l'auteur. On a aussi de cet ecclésiastique un abrégé de *l'Antiphonaire* romain, dont la première édition a paru à Paris, chez Hérissant, en 1751, in-12. Un musicien de la cathédrale de Poitiers, nommé *Dollé*, en a donné de nouvelles éditions intitulées : *Epitome antiphonarii romani, seu vesperale pro dominicis et festis.... Novissima editio, adaucta, et in parte quæ ad musicam spectat emendata à* D. DOLLÉ *natu major.* Pictaviensis, Barbier, 1820, in-12. 1826, in-12.

FEITHIUS (EVERARD), philologue du seizième siècle, naquit à Elbourg, dans la Gueldre, et fit ses études dans le Béarn et à la Rochelle. Il a fait imprimer *Antiquitatum homericarum* libri 4. Leyde, 1677, in-12, Amsterdam, 1725, in-12, et Strasbourg, 1743, in-8°. Gronovius a inséré cet ouvrage dans son *Thesaurus antiquitatum Græcarum,* tom. 6. Au chapitre 4e du livre 4, Feithius traite de la musique des anciens, notamment de la lyre, du plectre, et de l'accompagnement du chant par la cithare.

FEL (MARIE), fille d'un organiste de Bordeaux, naquit dans cette ville en 1716. Elle n'avait que dix-sept ans lorsqu'elle débuta à l'Opéra en 1734, dans le ballet des *Éléments*. Sa voix était belle, étendue, également sonore dans toutes ses cordes, et ses connaissances en musique étaient plus solides que celles des acteurs de ce temps; tous ces avantages lui procurèrent des succès éclatans, qui se soutinrent pendant plus de vingt-cinq ans. Mais sa mauvaise santé et la délicatesse de sa poitrine l'obligèrent à quitter le théâtre en 1759. Elle prononçait également bien le français, l'italien et le latin; aussi était-elle employée souvent pour le service du concert spirituel.

FEL (. . . .), frère de la précédente, né à Bordeaux vers 1715, mourut à Bicêtre, atteint d'aliénation mentale. Il a publié à Paris un recueil de douze Cantatilles françaises, et deux recueils d'airs et de duos à chanter. Fel était renommé, de son temps, comme maître de chant dans le goût français. Il était entré à l'Opéra comme basse taille des chœurs, en 1737; il se retira en 1753, et obtint une pension de 300 francs.

FELDMAYR (JEAN), né en 1579 à *Geisenfeld*, en Bavière, apprit la musique à Berchtolsgahlen, et fut ensuite organiste dans le même lieu. Il a publié une collection de motets de sa composition intitulée *Scintillæ animæ amantis Deum*, Augsbourg, 1611, et une autre sous le titre de *Jubilum D. Bernardi*, imprimée à Dillingen, 1607, in-4°.

FELDMAYR (JEAN-GEORGES), naquit en 1757 à Pfaffenhoffen, petite ville sur l'Inn, où son père était sacristain. Dès son enfance, il apprit les principes du latin et de la musique au couvent d'Indersdorff; dans la suite il devint directeur de la musique du prince de Watterstein, et composa pour sa petite cour des messes, des symphonies, des concertos et de petits opéras. Depuis plusieurs années il a quitté ce poste pour se rendre à Hambourg, où il se trouvait encore en 1811. On a gravé à Munich un concerto de flûte de sa composition.

FELICE (AUGUSTIN DE), excellent chanteur né à Piperno, dans l'état de l'Église, vers 1630, était au service de la cour de Bavière en 1662.

FELICI (BARTOLOMEO), compositeur, né à Florence vers 1730, a donné sur divers théâtres d'Italie quelques opéras, parmi lesquels on cite *l'Amante contrastate*, 1768, et *Amore soldato*, 1769. Il a composé aussi plusieurs morceaux détachés, des quatuors de violon, restés en manuscrit, et des psaumes à 4 voix avec accompagnement d'orchestre. Cet artiste ouvrit à Florence, en 1770, une école de contrepoint qui a eu quelque célébrité.

FELIS (ÉTIENNE), compositeur, né à Bari, vers 1550, était en 1583 chanoine et maître de chapelle à la cathédrale de cette ville. Il a publié des motets, et cinq livres de madrigaux. Le cinquième est daté de Venise, 1583, in-4°. On trouve aussi dans le catalogue de la bibliothèque du roi de Portugal l'indication du sixième livre sous ce titre : *Madrigali a cinque, con alcuni a sei, e un dialogo a sette*. Lorsque le duc Philippe Dominique de Croy se rendit à Prague, en qualité d'ambassadeur, Felis le suivit en cette ville, et y publia un recueil de messes sous ce titre : *Missæ sex vocum, liber primus* 1588, in-4°. Cet ouvrage est dédié par l'auteur au duc de Croy, son protecteur.

FELL (JEAN), savant ecclésiastique anglais, né à Suningwell, dans le comté de Berg, en 1625, servit d'abord avec zèle dans un corps de milice royale la cause de Charles Ier, entra ensuite dans les ordres, devint, à la restauration, chapelain ordinaire du roi, chancelier de l'église du Christ, vice chancelier de l'université, puis évêque d'Oxford, où il mourut le 18 juillet 1686. Dans l'édition grecque d'Aratus, qui a été publiée à Oxford en 1672, in-8°, il a ajouté, d'après des manuscrits grecs, des

Hymnes aux muses, à Apollon et à Némésis, avec l'ancienne notation, et une petite dissertation intitulée *Diatribe de musicâ antiquâ græcâ*, avec un fragment de Pindare, également noté, qu'il avait découvert : ces divers morceaux ont, depuis lors, beaucoup exercé la sagacité des amateurs de la musique grecque, et beaucoup de fausses interprétations en ont été faites.

FELSTEIN (SÉBASTIEN DE), professeur de musique à Cracovie, vécut dans cette ville vers le milieu du seizième siècle. Il a écrit plusieurs ouvrages relatifs à la musique, qui ont été publiés sous les titres suivans : 1° *De musicæ laudibus oratio*. Cracovie, 1540, in-8°. 2° *Opusculum utriusque Musicæ tam choralis quam etiam mensuralis*, etc. Cracovie, 1597, in-4°. On croit que le même ouvrage a été ensuite reproduit sous ce titre : *Opusculum music. pro institutione adolescentium in cantu simplici seu gregoriano*. in-4°. Sans date ni nom de lieu.

FELTON (WILLIAM), chanoine de Hereford, en Angleterre, vers le milieu du dix-huitième siècle, a eu de la célébrité pour son exécution sur l'orgue. Il a publié trois suites de concertos pour cet instrument, où il a cherché à imiter le style de Handel, et trois suites de leçons pour le clavecin. Ces ouvrages sont devenus très rares.

FÉMY (FRANÇOIS), connu sous le nom de *Fémy l'aîné*, violoniste, né le 4 octobre 1790, entra au conservatoire de musique de Paris, le 3 thermidor an XI, et le premier prix d'harmonie lui fut décerné en 1806. Elève de Kreutzer pour le violon, il obtint le premier prix de cet instrument au concours de 1807. Pendant quelques années, il fut attaché à l'orchestre du théâtre des Variétés, puis il voyagea en France et en Allemagne. On ignore en quel lieu il est maintenant, et même on ne sait s'il vit encore. On a de cet artiste : 1° Trois concertos pour violon et orchestre : le troisième, publié à Mayence, chez Schott, a pour titre : *Le quart d'heure*. 2° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse, Paris, Anlagnier. 3° Quatuor concertant, Leipsick, Hofmeister. 4° Romance de l'opéra de *Joseph*, variée pour violon principal et orchestre, Mayence, Schott. 5° Couplets de *Cendrillon*, variés pour violon principal et quatuor d'accompagnement. 6° Romance de *Cendrillon*, *idem*, avec quatuor d'accompagnement, Paris, Troupenas. 7° *Que ne suis-je la fougère*, varié pour violon, avec quatuor, Paris, Schoenenberger. 8° Six duos faciles pour deux violons, op. 4, liv. 1 et 2, Offenbach, André. 9° Trois duos faciles, *idem*, liv. 3, Paris, Gambaro. 10° Trois grands duos *idem*, Bruxelles, Plouvier. 11° 3 Duos *idem*, liv. 5, Paris, Nadermann. 12° 6 Duos faciles, Paris, Jouve. 13° Air varié en sextuor, Paris, Momigny.

FÉMY (HENRI), frère cadet du précédent, né au mois de février 1792, fut admis au conservatoire de Paris au mois d'octobre 1805, comme élève de M. Baudiot pour le violoncelle. En 1808 il obtint au concours le premier prix de cet instrument. Deux ans après il commença à se faire entendre dans les concerts de l'Odéon, et joua à l'un d'eux un concerto de son maître. Vers le même temps il a publié : Trois trios pour deux violons et violoncelle, op. 1, Paris, Ozy, et trois autres trios pour les mêmes instrumens, op. 2, Paris, Le Duc. En 1815, M. Fémy s'est rendu en Amérique; on ignore s'il vit encore.

FENAROLI (FEDELE), né à Lanciano, dans les Abruzzes, en 1732, fut élevé au conservatoire de Saint-Onuphre, à Naples, où il reçut des leçons de Durante, lorsque ce maître succéda à Leo en 1745. Ayant fini ses études, il entra au conservatoire de *Santa-Maria di Loreto*, comme maître d'accompagnement, et passa ensuite à celui de la *Pietà de' Turchini* pour y remplir les mêmes fonctions, qu'il continua jusqu'à sa mort, arrivée le 1er janvier 1818. Pendant le cours de son long professorat, Fenaroli a formé une multitude d'élèves très-

instruits, au moyen de sa méthode simple et facile. Ce n'est pas qu'il ait possédé une théorie profonde et raisonnée; toute sa science était de tradition et de sentiment. Une harmonie simple, pure, et l'art de faire chanter toutes les parties d'une manière naturelle, en faisaient le fonds. On raisonne peu sur la musique en Italie : tout y est de pratique, et depuis plus d'un siècle les méthodes des conservatoires de Naples n'ont point fait un pas. Toute la science y est bornée à un petit nombre de règles que Fenaroli a exposées avec clarté dans un livre élémentaire qui a pour titre : *Regole per i principianti di Cembalo;* mais ces préceptes peu nombreux sont suivis de beaucoup de basses chiffrées (*partimenti*) sur lesquelles le maître en faisait faire l'application; de sorte que ces règles devenaient bientôt familières aux élèves par l'usage constant qu'ils en faisaient. L'ouvrage de Fenaroli a été gravé à Paris par les soins de M. Imbimbo, qui en a traduit le texte, et se trouve chez M. Launer, successeur de Carli. Déjà M. Choron avait introduit un choix des *partimenti* de Fenaroli dans ses *Principes de composition des écoles d'Italie.* Fenaroli a écrit quelques morceaux pour l'église; ses compositions se distinguent plus par la pureté de style que par l'invention.

FENZI. Deux frères de ce nom se sont fait une réputation comme violoncellistes. Ils sont nés à Naples et ont fait leurs études musicales dans cette ville. Joseph l'aîné vint à Paris en 1807, et s'y fit entendre dans plusieurs concerts avec beaucoup de succès. Il passait pour l'emporter sur son frère pour la beauté du son et le brillant de l'exécution. Vers la même époque, il partit pour la Russie, où il se fixa, après avoir parcouru une partie de l'Allemagne. Il est mort à Moscou, au mois d'avril 1827, laissant une veuve dans une situation peu fortunée. Il a publié, tant à Paris qu'en Allemagne, quatre concertos pour le violoncelle, plusieurs pots-pourris, des trios, trois livres d'airs variés pour son instrument, et deux livres de trios. Son frère, le meilleur violoncelliste de Naples, est attaché à la chapelle du roi, et au théâtre Saint-Charles. Il a écrit aussi quelques concertos et des airs variés pour le violoncelle. Il voyage quelquefois en Italie.

FEO (S.), contrapuntiste florentin, vivait vers le milieu du 14e siècle, et était contemporain de François Landino, surnommé *Francesco degli organi,* de maître Giovanni di Firenza, de maître Jacopo da Bologna, de Nicholo del Proposto, et de quelques autres musiciens italiens. Dans un manuscrit précieux conservé à la bibliothèque royale de Paris (no 535, in-4o, du supplément), et qui contient 229 chansons italiennes et françaises, du 14e siècle, à trois voix, on trouve trois morceaux de S. Feo.

FEO (FRANÇOIS), compositeur, né à Naples en 1699, fut élève de Dominique Gizzi pour le chant et la composition, puis se rendit à Rome où il reçut des leçons de contrepoint de Pitoni. Après avoir terminé ses études dans cette ville, il y écrivit un opéra intitulé *Ipermestra,* qui eut beaucoup de succès. Cet ouvrage fut suivi de l'*Arianna,* en 1728, d'*Andromaque,* Rome, 1730, et d'*Arsace,* 1731. En 1740, Feo succéda à Gizzi dans la direction de la célèbre école de chant que celui-ci avait fondée, et qui fournit à tous les théâtres de l'Europe une multitude de grands chanteurs qui brillèrent dans le cours du 18e siècle. La bibliothèque du conservatoire de musique de Paris possède plusieurs psaumes et messes, dont une à 10 voix, de la composition de Feo. Gluck a emprunté d'un *Kyrie* de ce compositeur le motif d'un chœur de son opéra *Il Telemacco,* qu'il a reproduit depuis lors dans son ouverture d'*Iphigénie en Aulide.* En 1739, Feo écrivit l'Oratorio intitulé *La Distruzione dell' esercito de Cananei con la morte di Sisara.* Cet ouvrage lui avait été demandé par les PP. de la Croix, de Prague; il fut exécuté dans l'église de ces religieux, vers la fin de la même année.

On connait aussi des Litanies à quatre voix, et un *Requiem* avec orchestre sous le nom de Feo. Le style de ce maître a de l'élévation, et l'on y remarque un sentiment profond d'harmonie.

FERABOSCO (ALPHONSE), compositeur, né en Italie au commencement du 16e siècle, paraît s'être fixé en Angleterre vers 1540. On ignore s'il y finit ses jours ou s'il retourna dans sa patrie. En 1544, quelques-uns de ses motets furent publiés en un recueil avec des compositions du même genre de Cyprien Rore. Le catalogue de la bibliothèque de musique du roi de Portugal cite sous le nom de ce musicien deux livres de madrigaux à cinq voix, et un livre de pièces du même genre, à quatre. On trouve aussi des pièces de cet auteur dans la seconde partie des *Promptuarii Musici* d'Abraham Schad, et dans le *Thesaurus Harmonicus* de Bésard. Enfin il y a des Madrigaux de Ferabosco dans le recueil de morceaux de différens auteurs publié par André Pevernage, sous ce titre : *Harmonia celeste di diversi eccellentissimi musici a* 4, 5, 6 *et* 8 *voci, nella quale si contengono i piu eccelenti madrigali che oggidi si cantino*, Anvers, Phalèse, 1593, in-4° obl.

FERABOSCO (ALPHONSE), fils du précédent, naquit à Greenwich, dans le comté de Kent. Il se livra à l'étude de la musique sous la direction de son père, et y acquit un tel degré d'habileté, qu'il était compté, vers 1570, parmi les plus grands compositeurs de l'Angleterre. Une collection d'airs de sa composition pour le luth a été publiée à Londres en 1609. Burney en a donné un échantillon dans le troisième volume de son histoire de la musique, p. 141. — Un autre compositeur du nom de *Ferabosco*, et de la même famille, nommé *Jean*, vivait en Angleterre dans le 17e siècle. On chante encore à Canterbury et dans quelques autres églises anglaises un hymne de sa composition, qui est d'un beau caractère.

FERANDEIRO (DON FERNAND), guitariste espagnol qui brillait à Madrid vers 1800, a publié une instruction sur l'art de jouer de son instrument, sous ce titre : *Arte de toccar la Guitarra por musica*, Madrid, 1799, in-4°, avec 7 planches gravées. C'est à tort que Gerber et Lichtenthal écrivent le nom de ce musicien *Ferandiero*.

FERANDINI (JEAN), compositeur dramatique, naquit à Venise, vers le commencement du 18e siècle, et fut élève de Biffi, maître de chapelle de St-Marc. Étant fort jeune encore, il se rendit à la cour de Munich, où il fut employé comme hautboïste. Ses premiers ouvrages consistent en deux œuvres de sonates de flûte, qu'il fit imprimer à Amsterdam en 1730. Le prince électoral Charles-Albert, qui fut ensuite empereur sous le nom de Charles VII et qui aimait beaucoup son talent, le nomma échanson et directeur de la musique de la chambre, et plus tard conseiller et maître de chapelle. Ferandini a mis en musique les opéras suivans, pour le théâtre de la cour : *Berenice*, en 1730 ; *Adriano in Syria*, en 1737 ; *Demofoonte*, 1737 ; *Artaserce*, 1739 ; *Catone in Utica*, pour la fête patronymique de l'Electeur, le 12 octobre 1753 ; *Diana placata*, 1758 ; *Componimento Dramatico per l'incoronazione della sacra Cesarea e real Maestà di* CAROLO SETTIMO *imperatore dei Romani sempre Augusto*, 1742. Ferandini, qui était excellent chanteur, a formé le plus grand virtuose en ce genre qu'ait produit l'Allemagne : le célèbre Raff. Ce compositeur est mort à Munich en 1793.

FERDINAND III, empereur d'Autriche, né en 1608, monta sur le trône en 1637. Il eut à soutenir pendant onze ans la guerre contre la France et la Suède. Partout repoussé et vaincu par le Grand Condé, il se vit contraint de signer, en 1648, le traité de paix de Westphalie qui donna la liberté de conscience à l'Allemagne, qui enrichit la Suède de la Poméranie, et la France de l'Alsace et des trois évêchés. Il mourut en 1657, après un règne

de vingt ans, qui n'eut rien de glorieux. Ce prince, né pour les arts plutôt que pour le trône, aima passionément la musique et la cultiva avec succès. Wolfgang Ebner, organiste de la cour, à Vienne, a publié, en 1646, un air avec trente variations de la composition de Ferdinand, et, sous le titre de *Musica Cæsarea,* Kircher a inséré dans sa Musurgie (tom. 1, p. 685), en partition, un morceau à quatre voix d'une modulation singulière, sorti de la même main. Ce fut cet empereur qui fournit à Froberger les moyens de se rendre en Italie pour y perfectionner son talent d'organiste près de Frescobaldi.

FERDINANDI (FRANÇOIS), très-bon professeur de piano, organiste et compositeur, né en 1752 à Dobrawicz, en Bohême. Élève de Joseph Haydn, il acquit sous la direction de ce maître célèbre beaucoup d'habileté dans l'art d'écrire. On a de lui beaucoup de messes avec orchestre, qui passent ponr excellentes, des symphonies, des sonates et des concertos pour le piano. Tous ces ouvrages se trouvent en manuscrit dans la Bohême. Ferdinandi vivait à Prague en 1797. On n'a publié des œuvres de cet artiste qu'une marche pour le piano, à Vienne, chez Artaria.

FERLENDIS (JOSEPH), fils d'un professeur de musique, naquit à Bergame en 1755. Dès son enfance, il montra des dispositions rares pour le hautbois et en fit une étude suivie. A l'âge de vingt ans, il se rendit à Salzbourg, en qualité de premier hautboïste. Là, il trouva parmi les instrumens de la cour, l'ancien cor anglais, qu'on ne jouait pas, à cause de ses imperfections et des sons rauques et durs qu'il rendait, Ferlendis s'attacha à le perfectionner et à le rendre plus facile à jouer : il y réussit et le mit à peu près dans l'état où nous le voyons aujourd'hui. Quelques compositeurs se sont servis de cet instrument avec succès. Ferlendis demeura deux ans à Salzbourg; de là il alla à Brescia, puis à Venise. En 1793, il fut invité à se rendre à Londres avec Dragonetti. Il y passa quelques années et y fit entendre avec succès les quatuors, trios, duos et concertos qu'il avait composés pour le hautbois et pour le cor anglais. En 1802, il s'est établi à Lisbonne, où il est mort depuis peu d'années. Parmi les élèves qu'il a formés, on remarque ses deux fils. — FERLENDIS (ANGE), fils aîné de Joseph, est né à Brescia, en 1781. Après avoir brillé dans quelques cours d'Allemagne, il s'est fixé à Pétersbourg en 1801. On ignore s'il vit encore.

FERLENDIS (ALEXANDRE), frère du précédent, est né à Venise, en 1783. Elève de son père, il le suivit à Lisbonne en 1802, et y épousa Mlle Barberi, cantatrice qui était attachée au théâtre de cette ville. Il alla ensuite à Madrid, puis en Italie, et enfin il vint à Paris en 1805, et s'y fit entendre plusieurs fois au théâtre italien avec quelque succès. Comme hautboïste, il était inférieur à MM. Vogt et Gilles; mais le cor anglais était alors peu connu en France, et Ferlendis se faisait toujours applaudir lorsqu'il en jouait. Après un voyage qu'il fit en Hollande vers 1807, il revint à Paris; mais il y resta peu de temps, et en 1810, il retourna en Italie. On ignore ce qu'il est devenu depuis lors. On a publié de cet artiste : Deux concertos pour le hautbois, op. 13 et 14, Paris, Carli; études pour le même instrument, *ibid*. Un concerto pour cor anglais, Londres; deux concertos pour flûte, op. 1 et 7, Paris, Carli.

FERLENDIS (MADAME), fille d'un architecte nommé *Barberi*, naquit à Rome vers 1778. Elle possédait une voix de contralto très-sonore, mais dure et peu flexible. Après avoir pris des leçons d'un maître nommé Moscheri, elle débuta à Lisbonne, où elle reçut quelques conseils de Crescentini. En 1803, elle chanta à Madrid; l'année suivante elle eut quelque succès à Milan, et en 1805 elle débuta au théâtre de l'impératrice (Louvois) à Paris, dans la *Capriciosa Pentita* de Fioravanti. Ce rôle lui convenait; mais ce fut le seul où elle brilla. Elle a suivi son mari en

Italie lorsqu'il y retourna en 1810. On ignore si elle a continué de paraître sur la scène depuis cette époque.

FERMOSO (JEAN FERNANDÈS), maître de chapelle du roi de Portugal, Jean III, naquit à Lisbonne vers 1510. Parmi les ouvrages qu'il a composés pour l'église on remarque : *Passionario da Semana Santa*, Lisbonne, Luis Alvarez, 1543, in-fol.; c'est le seul qui a été publié.

FERNANDÈS (ANTOINE), prêtre, naquit à Souzel, dans la province d'Alentejo, en Portugal, vers la fin du 16e siècle. Il passa presque toute sa vie dans les fonctions de maître du chœur de la paroisse de Sainte-Catherine, à Lisbonne. On a de lui un traité de musique intitulé : *Arte de Musica, de Canto de Orgaò*, etc., Lisbonne, Craesbeck, 1625. Cet ouvrage est le même qui a été indiqué par Machado (*Bibl. Lusit.*, t. II, p. 279) comme existant en manuscrit dans la bibliothèque musicale de Francesco de Valhadolid (V. ce nom), à Lisbonne. Avant le tremblement de terre qui renversa la ville de Lisbonne, en 1755, il existait en manuscrit dans la bibliothèque royale de cette ville un traité théorique des principes de la musique par Fernandès : cet ouvrage avait pour titre : *Explicaçaò dos segredos da musica, em a qual brevemente se expende as causas das principaes causas que se contem na mesma Arte*. On a aussi de Fernandès en manuscrit un traité du clavecin ou clavicorde intitulé *Theorica do Manicordio, e sua explicaçaò*, et un tableau synoptique des principes de la musique, sous le titre de *Mappa universal de qualque causa assim natural, como accidental, que se contem na Arte da Musica come os seus generos, e demonstraçoens Mathematicas*. Ces deux ouvrages existaient dans la bibliothèque de Francesco de Valhadolid à la fin du 17e siècle.

FERRABOSCO (DOMINIQUE), né à Rome dans la première moitié du 16e siècle, maître des enfans de chœur de la chapelle du Vatican, depuis le mois de mars 1547 jusqu'à la fin de janvier 1548, ne quitta cette place que pour entrer comme maître de chapelle à l'église de S.-Pétronne de Bologne. De là, il fut rappelé à Rome et agrégé au collége des chapelains chantres, le 27 novembre 1550; mais étant marié, il fut expulsé de la chapelle pontificale le 30 juillet 1556, le pape ayant décidé qu'on ne pouvait y être admis qu'avec la qualité de prêtre. Le recueil de motets publié par Gardane, à Venise, en 1554, en contient plusieurs de la composition de Ferrabosco, et l'on trouve des madrigaux de ce maître dans le recueil publié par le même Gardane, en 1557. Vincent Galilée a donné dans son *Fronimo* (p. 27) la chanson célèbre de Ferrabosco *Io mi son giovinetta*, en tablature de luth; ce madrigal se trouve en partition dans le 1er volume de la collection Éler, à la bibliothèque du conservatoire de musique de Paris. Plusieurs compositions inédites de Ferrabosco sont aux archives de la chapelle pontificale, à Rome.

FERRABOSCO (CONSTANTIN), compositeur, né à Bologne vers le milieu du 16e siècle, a publié des *Canzonette a quattro voci*, Venise, 1591, in-4°. Ce musicien fut employé au service de l'empereur d'Allemagne pendant plusieurs années. Il se pourrait que le *Ferrabosco* (*Matteo*), cité par Walther, dans son Lexique de musique, lequel était aussi de Bologne, et avait composé des canzonettes qui furent publiées à Venise en 1591, fût le même que Constantin; cela est même vraisemblable.

FERRADINI (JEAN), flûtiste et compositeur pour son instrument, naquit en Italie et vivait en Hollande vers 1730. Il a publié à Amsterdam, en 1729, deux œuvres de solos pour la flûte, de sa composition.

FERRANDINI (ANTOINE), né à Naples en 1718, fit ses études musicales dans cette ville, puis se rendit à Prague où il vécut près de 30 ans. Il y composa un *Stabat*, qui fut exécuté pour la première

fois en 1780, et qui fut considéré comme un chef-d'œuvre; mais l'auteur n'eut pas la satisfaction de l'entendre, étant mort en 1779, dans une extrême indigence, à l'hôpital italien. Le *Stabat* de Ferrandini ou Ferradini a été publié en 1781, à Prague, chez Jean-Charles Hraba, sous ce titre : *Compatimento pietoso de' figli al duolo della madre ai piè della croce d'un Dio morente, ne sospiri della Chiesa sposa piangente Stabat Mater.*

FERRANTI (MARC-AURÈLE ZANI DE), virtuose sur la guitare et littérateur, est né à Bologne, en 1802, d'une famille vénitienne qu'on croît être la même que celle des *Ziani*. Ses études, qu'il fit à Lucques, furent brillantes, et chez lui le talent poétique, dans les langues latine et italienne, se manifesta dès l'enfance. Après qu'il eut entendu Paganini, le goût qu'il avait pour la musique devint une passion: on lui donna pour maître de violon un rtiste nommé Gerli (fils), lorsqu'il eut atteint sa douzième année, et ses progrès furent si rapides, qu'à seize ans son talent promettait déjà un violoniste de premier ordre; mais tout à coup il abandonna le violon pour la guitare, et c'est par son talent sur ce dernier instrument qu'il s'est fait connaître dans le monde musical. Arrivé à Paris en 1820, M. de Ferranti s'y fit entendre comme guitariste amateur; mais à cette époque il avait plus d'idées sur les améliorations qu'on pouvait introduire dans l'art de jouer de la guitare, que d'habileté à réaliser ce qu'il voulait faire; il fut donc peu remarqué. Dans le cours de la même année, il se rendit à Petersbourg où, d'abord, bibliothécaire de M. le sénateur de Miatleff, puis secrétaire de M. le prince C. de Narischkin, il put, pendant les longs loisirs que ces places lui laissaient, méditer sur les innovations qu'il projettait, et traduire en vers italiens douze des plus belles méditations poétiques de M. de Lamartine [1]. Vers la fin de 1824, Zani de Ferranti s'éloigna de Pétersbourg et se rendit à Hambourg, où il se fit entendre avec succès l'année suivante, quoiqu'il n'eût point encore acquis le talent remarquable qui le distingue aujourd'hui. Depuis 1825 jusqu'à la fin de 1827, il visita Bruxelles, Paris, Londres, poursuivant son idée favorite de la régénération de son instrument, et cherchant, tantôt dans la musique, tantôt dans la littérature, des ressources pour son existence agitée. Pour la seconde fois il arriva à Bruxelles à la fin de 1827, dans des circonstances pénibles; il prit la résolution de s'y fixer, s'y maria, et se mit à donner des leçons de langue italienne et de guitare pour vivre. Son courage ne l'abandonna pas dans l'infortune, et ce fut alors que, par des efforts constans, il parvint à découvrir le secret de l'art de chanter les mélodies en notes tenues sur la guitare, art nouveau qui, dans les mains de Ferranti, change en quelque sorte la nature de l'instrument. Après avoir employé plusieurs années à donner à sa découverte toute l'extension dont elle était susceptible, il en fit entendre les résultats dans deux concerts qu'il donna à Bruxelles en 1832. Depuis lors le talent du virtuose s'est augmenté chaque jour par des études persévérantes, et les voyages qu'il a faits en Hollande, en Angleterre et en France ont consolidé sa réputation de premier guitariste de l'époque actuelle. Les difficultés qu'il rend avec aisance sur son instrument seraient inexécutables pour d'autres, et nul n'a pu découvrir jusqu'à ce jour en quoi consiste son secret de prolonger les sons et de les lier comme il le fait. Les œuvres qu'il a publiés et qui consistent en fantaisies, airs variés, etc., sont au nombre de quinze environ ; ses œuvres complètes, qui renferment des concertos et des morceaux de tout genre ont été récemment annoncées par un prospectus, et doivent paraître à Bruxelles. En ce moment M. Z. de Ferranti fait un troisième voyage en Hollande, et y donne des concerts. Comme poète et littérateur, il n'a

[1] Cet ouvrage est encore inédit.

publié qu'une inspiration poétique *In morte della celebre Maria Malibran de Beriot*, Bruxelles, 1836, 1 feuille in-8°. Ce morceau est aussi remarquable par l'élégance et l'énergie de la versification que par la beauté des idées. M. Z. de Ferranti prépare une édition de ses poésies.

FERRARI (FRANÇOIS-BERNARDIN), savant italien, naquit en 1577 à Milan, et y fit ses études. Après un voyage qu'il fit en Espagne pour coopérer à la formation de la bibliothèque ambroisienne, il fut nommé, en 1609, l'un des professeurs du collége attaché à cette bibliothèque. Sa réputation le fit appeler à Padoue, comme recteur du collége des nobles qu'on venait d'y fonder, vers 1638; mais cet établissement ayant peu duré, Ferrari revint à Milan, et fut nommé, en 1642, directeur de la bibliothèque ambroisienne. Il mourut en 1669. Parmi les ouvrages de ce savant, on trouve celui qui a pour titre: *De veterum acclamationibus ac plausu Libri VII*, Milan, 1627, in-4°. Il y traite de la musique des anciens, liv. 1er, ch. 17 et 18; liv. 2, ch. 14, et liv. 7, ch. 14 et 15.

FERRARI (BENOÎT), poète et musicien, né à Reggio au commencement du 17e siècle, a publié le recueil de ses œuvres pour le chant, sous le titre de *Musiche varie a voce sola*, Venise, 1638. Ferrari a écrit le poème de l'*Andromeda*, dont Manelli a fait la musique, et qui passe pour être le premier opéra qui a été joué à Venise. Ferrari fit les frais de la représentation, et y joua un rôle, ainsi que le musicien, en 1637.

FERRARI (CHARLES), surnommé *le Boiteux*, naquit à Plaisance vers 1730. Il fut violoncelliste distingué pour son temps, et compositeur de musique instrumentale. En 1758 il se fit entendre au concert spirituel, à Paris, et y eut beaucoup de succès. Il y fit aussi graver son premier œuvre de solos pour le violoncelle. En 1765 il entra au service de la cour de Parme, et il exerça cet emploi jusqu'à sa mort, qui arriva en 1789. Cet artiste passe en Italie pour être le premier qui ait fait usage du pouce en sillet sur le violoncelle.

FERRARI (DOMINIQUE), frère du précédent, né comme lui à Plaisance, étudia le violon sous la direction de Tartini, dont il devint un des meilleurs élèves. Il se fixa à Crémone vers 1748, et y travailla à se faire un style particulier. L'emploi fréquent des sons harmoniques et des traits en octave devinrent les caractères distinctifs de son jeu. En 1754, il vint à Paris, et s'y fit entendre au concert spirituel, où il excita la plus vive admiration. Quatre ans après, il entra au service du duc de Wurtemberg, à Stuttgard, et y resta plusieurs années. Il revint ensuite à Paris, où il mourut en 1780. Le bruit courut alors qu'il avait été assassiné, au moment où il se disposait à passer en Angleterre. Ferrari a écrit six œuvres de sonates pour le violon avec accompagnement de basse, qui ont été gravés à Paris et à Londres.

FERRARI (JACQUES-GODEFROI), fils de François-Ferrari, négociant et manufacturier à Roveredo, dans le Tyrol-Italien, naquit dans cette ville en 1759. Après avoir fait ses études à l'école publique de Roveredo, il fut envoyé à Vérone pour y terminer son éducation sous la direction de l'abbé Pandolfi. Ce fut là qu'il commença à solfier et à apprendre les règles de l'accompagnement sous l'abbé Cubri et sous Marcola, et en même temps il prit des leçons de clavecin de Borsaro. Ces maîtres étaient alors réputés les meilleurs de Vérone. Ferrari avait de grandes dispositions pour la musique, en sorte qu'au bout de deux ans, il chantait, accompagnait et jouait toute espèce de musique à première vue. Il retourna alors à Roveredo, où son père l'employa dans sa maison de commerce; mais il aimait si passionnément la musique, qu'il prit la résolution de tout sacrifier pour devenir compositeur. Il se livra aussi à l'étude de la flûte, du violon, du hautbois et de la contrebasse, et y devint assez habile pour faire sa partie dans un concert. Cependant son goût pour

la musique contrariant les vues de sa famille, on l'envoya à Mariaberg, près de Chur, dans le Tyrol allemand, pour y apprendre la langue allemande. Mais ce lieu était précisément celui qui pouvait offrir à Ferrari le plus d'occasions de fortifier son penchant, car les trente-deux moines qui composaient le personnel du couvent de Mariaberg étaient habiles musiciens. On exécutait de la musique religieuse trois ou quatre fois par jour dans l'église de ce monastère ; le P. Marianus Stecher, savant harmoniste, y enseignait le contrepoint, et l'on pouvait profiter de ses leçons en se mettant en pension dans le couvent, moyennant la faible rétribution de quatre-vingt-dix florins (environ 200 francs). Ferrari profita de cette circonstance heureuse. La facilité d'entendre, d'exécuter et de copier constamment de bonne musique le rendit musicien instruit. Ce n'est qu'après avoir passé deux ans à Mariaberg qu'il retourna chez son père. Il s'y occupa pendant trois ans d'affaires de commerce, plutôt par obéissance que par inclination. Son père mourut dans cet intervalle ; alors devenu libre de suivre ses goûts, il résolut de se livrer à la composition. Le prince Wenceslas Lichtenstein, qui allait à Rome, le prit avec lui ; de là, il se rendit à Naples avec l'intention de prendre des leçons de Paisiello ; mais ce compositeur, n'ayant pas eu le temps de lui en donner, le recommanda à Latilla, habile contrapuntiste, sous lequel il étudia pendant deux ans et demi. Dans cet intervalle, Paisiello lui donnait aussi quelques conseils sur la composition dramatique. A cette époque, M. Campan, maître d'hôtel de la reine de France, lui offrit de parcourir avec lui l'Italie et de le conduire ensuite à Paris, ce qu'il accepta. Cette circonstance lui devint favorable, car Mme Campan, première femme de chambre de la reine, le présenta à cette princesse, qui aimait beaucoup la musique. Elle fut satisfaite du talent de Ferrari comme accompagnateur, et résolut même de le choisir pour son maître de chant ; mais la révolution vint déranger ces projets. Quand le théâtre Feydeau fut bâti pour la troupe italienne, dite *de Monsieur*, Ferrari y fut nommé accompagnateur (en 1791). Il y composa quelques morceaux de musique qu'on introduisit dans les opéras bouffes, et qui furent très applaudis. Lorsque cette troupe eut été dispersée, en 1793, il essaya de tirer parti de ses talens, en écrivant pour la scène française, et il remit en musique *les Événemens imprévus* pour le théâtre Montansier ; mais quoiqu'en général cette musique fût plus forte et plus riche d'harmonie que celle de Grétry, les critiques, guidés par leurs préjugés, immolèrent Ferrari à son devancier. Cet échec le décida à quitter la France. Il se rendit d'abord à Bruxelles, puis à Spa, pour y donner des concerts ; il y fit entendre des concertos et des sonates de sa composition ; et quoiqu'il ne fût pas grand pianiste, l'expression de son jeu lui assura partout des succès. En quittant les Pays-Bas, il se rendit à Londres, et s'y livra à l'enseignement du chant. Le premier morceau qu'il y écrivit fut une scène avec récitatif, *se mi tormenti amor*, qui fut chantée par Simoni au concert de Salomon. Pendant un séjour de trente-un ans dans cette ville, il a composé un nombre très considérable de morceaux pour les concerts publics, quatre opéras italiens, parmi lesquels on remarque *la Villanella rapita* (1797), *I due Suizzeri* (ouvrage charmant) et l'*Eroina di Raab*, deux ballets, *Borea e Zeffiro* et *la Dama di Spirito*, beaucoup de musique de chambre, telle que des canzonettes italiennes et anglaises, des recueils de canons à plusieurs voix, des sonates de piano et beaucoup de divertissemens pour harpe et piano. En 1804, il épousa Miss Henry, célèbre pianiste dont il eut un fils et une fille. Une maladie le rendit aveugle en 1809, et il resta dans cet état pendant trois ans ; mais au bout de ce temps, il recouvra la vue. En 1814 il fit un voyage à Naples avec le célèbre facteur de pianos Broadwood, et y retrouva

son vieux maître Paisiello dans une position peu fortunée. Il resta dans cette ville jusqu'à la fin de janvier 1816, et visita Venise et sa ville natale à son retour. Outre les compositions qui viennent d'être citées, il a publié un traité du chant (*A Treatise ou Singing*), un premier volume de solfèges, dédié à M. Broadwood, et un second volume dédié à Mlle Naldi. On a aussi de lui un ouvrage intitulé *Studio di Musica pratica*. En 1827, il a fait un voyage à Paris, et y a fait imprimer une traduction française de son *Art du chant*. On ignore pourquoi Ferrari a quitté Londres pendant quelques années pour aller s'établir à Édimbourg; mais il est ensuite retourné à Londres. Voici le catalogue des œuvres de Ferrari qui ont été publiées tant en France qu'en Allemagne et en Angleterre. I. Pour le chant. *La Villanella rapita, opéra bouffe*, partition pour le piano, Londres, 1797. 2° *Six romances avec acc. de piano*, Paris, Le Duc, 1793. 3° 6 Ariettes, Vienne, Artaria. 4° 6 *petits duos italiens avec acc. de piano*, Paris, 1796. 5° *XII Ariettes italiennes de Métastase avec acc. de piano, op.* 9, Paris, 1796. 6° 6 Canzonets ital., Londres, 1796. 7° *XII Romances nouvelles, avec acc. de piano, liv.* 1 *et* 2, Paris, 1798. 8° *Le Départ, grande scène, avec acc. de piano ou harpe*, ibid. 9° 3 *Canzonette c. piano forte o chitarra, part.* 1, 2, Leipsick. 10° *Sei Canoni a tre voci, con piano n°* 1, ibid. 11° *Sei canoni id., n°* 2, ibid. 12° *Papa, Canz. favor. con piano forte*, ibid. II. Pour le piano. 1° 3 *Sonates avec violon, op.* 1, Paris, 1788. 2° 3 *Idem, op.* 2, ibid. 3° 3 *Idem, avec violon et basse, op.* 3, Paris et Offenbach. 4° *XII petites pièces, op.* 4, Vienne. 5° 3 *Sonates avec violon et basse, op.* 5, Vienne. 6° *Concerto en* ut, *op.* 6, Paris. 7° 3 *Sonates avec violon et basse, op.* 7, Vienne. 8° *Caprice pour le clavecin, op.* 8, Vienne. 9° 3 *Sonatines*, Offenbach. 10° 3 *Sonates avec violon, op.* 3, Vienne. 11° *XII petites pièces, op.* 10, Offenbach. 12° 3 *Solos, op.* 11, Paris, 1796. 13° 3 *Sonates, avec violon ad lib.* Offenbach, 1797, 14° 3 *Sonates avec viol. et vlle obl. op.* 12. 15° 3 *Sonates avec flûte*, Paris, 1798. 16° 3 *Sonates, dont la 2me avec viol. obl. op.* 13, Offenbach, 17° *XII Sonates, op.* 14, Vienne. 18° 3 *Sonates avec V. ob.* 15, ibid. 19° 4 *Sonatines pour harpe et violon, op.* 16, Londres. 20° *Trois sonates d'une exécution facile pour harpe et violon*, 1797, *op.* 18, Paris. 21° 3 *Grandes sonates pour harpe, violon et vlle*, Paris, Pleyel, 1798, *op.* 19. 22° 3 *Solos, op.* 20, Offenbach et Paris. 23° *Duo pour 2 pianos ou harpe et piano*, ibid. 24° *XXIV variazioni per il piano forte*, Naples, 1793. 25° *XII Variations, id.* Paris. 26° *Ouverture des Événements imprévus pour le piano*, Offenbach, 1797. 27° *Sonates faciles pour la harpe, livre* 4. 28° *A treatise on singing*, Londres (*Méthode de chant*, Paris, 1827). *Solfègi*, 1er et 2me livres, Londres. 30° *Studio di musica pratica e teorica*, Londres. Ferrari est auteur des deux jolis airs français : *Qu'il faudrait de philosophie*, et *quand l'Amour naquit à Cythère*. Le dernier ouvrage de ce musicien est un recueil d'anecdotes sur sa vie, intitulé : *Aneddoti piacevoli e interressanti occorsi nella vita di Giacomo Gotifredo Ferrari* (Anecdotes agréables et intéressantes relatives à la vie de Jacques-Godefroi Ferrari, écrites par lui-même). Londres, 1830, 2 vol. in-12. Cet ouvrage renferme des détails pleins d'intérêts sur Paisiello, Latilla, et beaucoup d'autres artistes célèbres.

FERRARIO (JOSEPH), docteur en médecine, né à Milan, est auteur d'une dissertation bien écrite sur l'influence physiologique et pathologique de la musique et de la déclamation sur l'homme, qui a été couronnée dans un concours médical, en 1825, et qui a pour titre : *Influenza fisiologica e patologica del suono, del canto, e della declamazione sull'uomo, dissertazione*. Milano, da Placido Mariu

Visay, 1825, in-douze de 88 pages.

FERRARO (le P. Antoine), religieux de l'ordre de l'Observance, né à Polizzi, en Sicile, dans la seconde moitié du seizième siècle, fut organiste du couvent de son ordre à Catane. Ce musicien est au nombre de ceux qui, au commencement du dix-septième siècle, écrivirent de la musique d'église pour une voix, avec accompagnement d'orgue sur la basse continue, et dans le style orné de tous les agrémens du chant. Les groupes, les trilles, les traits, les variations dont on fit usage jusqu'à l'excès dans ce nouveau genre de musique, firent appeler *passegiati* les motets et les psaumes ainsi ornés. Le premier ouvrage de ce genre que Ferraro publia a pour titre : *F : Antonii Ferraro carmelitæ Siculi Politunensis ejusdem ordinis in conventu clarissimæ civitatis Catinæ organici Sacræ cantiones, quæ tum unica, tum duabus, tribus ac quatuor vocibus concinnatur cum basso per organo*. Romæ, 1617, in-4°. Ce recueil contient trente-deux motets. On a aussi de Ferraro un autre recueil de motets du même genre intitulé : *Ghirlanda di sacri fiori*. Palermo, 1623, in-4° obl.

FERREIN (Antoine), médecin et célèbre anatomiste, membre de l'académie des sciences, professeur de chirurgie et successeur de Winslow au jardin du roi, naquit à Fresquepêche en Agenois, le 25 octobre 1693, et mourut à Paris le 28 février 1769. Parmi les écrits de ce savant, on remarque un mémoire qui a été inséré parmi ceux de l'academie royale des sciences (1741, p. 409 — 432), et qui a pour titre : *De la formation de la voix de l'homme*. Ce mémoire est un exposé d'expériences curieuses, faites par l'auteur, sur le mécanisme si remarquable de la voix humaine; expériences qu'il semble qu'on a trop oubliées dans les travaux du même genre qui ont été entrepris depuis lors. Ferrein termine son mémoire par ce passage singulier (p. 429 et 430) : « Avant « que de finir, je me crois obligé de faire « une restriction à laquelle on ne s'attend « pas, c'est que les cordes vocales ne sont « pas l'organe de toutes les espèces de « voix; telles sont une certaine voix du « gosier, et un fausset de même nature. « Les gens que nous entendons chanter « dans les rues de Paris, et au lutrin dans « nos provinces, ne font souvent aucun « usage ni de la glotte, ni des cordes vo« cales que nous avons décrites; ils se ser« vent d'un nouvel organe que j'ai dé« couvert, et dont j'ai eu grand soin de « constater l'existence. Je connais des « animaux qui font agir en même temps « ces deux organes, et on distingue dans « cet accord deux différentes voix qui sont « à plus d'une octave l'une de l'autre. Ce « sont des faits qui seront éclaircis dans « un autre mémoire, d'une manière à lever « tous les doutes. » Il s'agit ici d'un fait fort curieux que chacun a pu remarquer dans les enfans de chœur qui chantent, comme on dit, *en grosse voix*. L'organe de cette espèce de voix semble en effet très différent de celui de la voix ordinaire; et pour le remarquer en passant, c'est malheureusement de cet organe que le peuple se sert le plus souvent en France lorsqu'il chante, ce qui le distingue de tous les autres peuples de l'Europe. Il y a aussi quelque chose du même organe dans les effets de voix du chant des Tyroliens. Il est fâcheux que Ferrein n'ait pas tenu la promesse qu'il avait faite; du moins n'ai-je rien trouvé dans le mémoire qu'il a fait succéder à celui-ci, qui eût rapport à cet objet intéressant. Le système de la voix publié par Ferrein a donné lieu à une polémique pleine d'amertume entre un médecin nommé Jos. Ex. Bertin, qui en avait fait la critique dans une *Lettre sur un nouveau système de la voix* (Amsterdam, 1745, in-12), et Montagnot, autre médecin, élève de Ferrein, qui fit paraître à ce sujet quelques brochures assez mal écrites, que j'ai lues, mais dont les titres m'échappent.

FERREIRA (Côme Baena), compositeur

portugais, né à Evora, fut d'abord enfant de chœur, puis passa à Coimbre comme compositeur, maître de chapelle et professeur de musique, et enfin devint prieur de *Saint-Jean d'Almedina* dans la même ville. Machado (Bibl. lusit., t. 1, p. 599) cite les ouvrages suivans de sa composition : 1° *Enchiridion Missarum et vesperarum;* 2° *Officium Hebdomadæ sanctæ;* 3° *Responsorios de officio de defuntos.*

FERREIRA DA COSTA (RODRIGUE), savant portugais, chevalier de l'ordre du Christ, bachelier en droit et en mathémathiques, membre de l'académie royale des sciences de Lisbonne, a publié un livre qui a pour titre : *Principios de musica, ou Exposiçao methodica das doctrinas da sua composiçao e execuçao* (Principes de musique, ou exposition méthodique des règles concernant sa composition et son exécution). Lisbonne, 1820 — 1824. 2 vol. in-4°. Un troisième volume de cet ouvrage était promis par l'auteur, mais il ne paraît pas qu'il ait été publié. M. Ferreira dit dans le prologue de son livre qu'il n'existe pas un seul traité de musique en langue portugaise, où les principes de l'art soient exposés avec méthode; le sien est le seul de quelque importance qui ait été publié depuis deux cents ans.

Dans un traité préliminaire, M. Ferreira Da Costa donne des notions générales et suffisantes de tout ce qui concerne la partie physique et mathématique des sons et des intervalles. Le reste de son ouvrage est divisé en trois parties. La première traité de la musique métrique ou rhythmique, c'est-à-dire, de tout ce qui concerne la division du temps et de la mesure, de la mélodie, de la notation et de l'art du chant; tous ces objets sont contenus dans le premier volume. La seconde partie, qui est renfermée dans le deuxième volume, est relative à l'harmonie, au contrepoint, et à tout ce qui concerne l'art d'écrire en musique. La troisième partie, qui n'a point paru, devait traiter de la musique imitative et expressive.

FERREL (JEAN-FRANÇOIS), musicien à Paris, vers le milieu du dix-septième siècle, a publié un petit écrit qui a pour titre : *A savoir que les maistres de dance, qui sont de vrays maistres larrons à l'endroit des violons de France, n'ont pas royale commission d'incorporrer ès leur compagnie les organistes et austres musiciens, comme aussy de leur faire païer redevance, démonstré par Jean-François Ferrel, praticien de musique à Paris, natif de l'Anjou.* Paris, Baudry, 1659, in-12. Ce pamphlet fut le signal d'une guerre qui dura plus de cent ans entre les musiciens français et le roi des ménétriers ou des violons qui, en vertu d'anciens privilèges, voulait les soumettre à sa juridiction. Des procès s'en suivirent et donnèrent lieu à des arrêts du parlement de Paris et du grand conseil, ainsi qu'à des ordonnances royles. Un grand nombre de pièces, la plupart anonymes, ayant été publiées à ce sujet, et ces pièces étant fort rares, je crois devoir donner ici les titres de celles qui me sont connues. 1° *La cloche félée, ou le bruit faict par un musicien qui ne veult être maistre de dance parcequ'il ne sait sur quel pied se tenir* (sans date ni nom de lieu), in-8° de 8 pages. 2° *Les dict et contredict des joueurs d'instrumens et du roy des menestriers.* Paris, en la boutique de Pierre le Petit. 1660, in-12. 3° *Lettres patentes du roy pour l'établissement de l'académie royale de danse ès la ville de Paris, vérifiées en parlement le* 30 *mars* 1662. in-8° 4° *Statuts que sa majesté veut et entend être observés en l'académie royale de danse qu'elle désire estre établie en la ville et faubourgs de Paris à l'instar de celle de peinture et de sculpture.* in-8° (sans date). 5° *Délibération de l'académie royale de danse contenant la réception du sieur Bernard de Manthe en la place du feu sieur Le Vacher et le reiglement des rangs et séances des academistes,* du 16 avril 1662. in-8° 6° *Arrêt du parlement de Paris qui démet les maistres*

violons de l'opposition par eux formée à l'enregistrement des lettres d'établissement de l'académie de danse, une demi-feuille in-8°. 7° *Discours pour prouver que la danse dans sa plus noble partie n'a pas besoin des instrumens de musique, et qu'elle est en tout indépendante du violon.* Paris, Pierre le Petit, 1663, in-12. 8° *Le mariage de la musique avec la danse*, par Guil. Dumanoir (V. *Dumanoir*), Paris, 1664 in-12. 9° *Mémoire pour les organistes, compositeurs de musique, faisant profession d'enseigner à toucher le clavecin, appelans de la sentence rendue par le prévôt de Paris, le 16 juin* 1693. Paris, 1694, in-4° 10° *Lettres patentes qui maintiennent les organistes et autres, faisant profession d'enseigner à jouer des instrumens, servant à l'accompagnement des voix, dans le libre exercice de leur profession, et défendant aux maîtres à danser de les y troubler.* Paris, juin 1707. 11° *Mémoire de Me Marchand, avocat, pour les organistes et autres, faisant profession d'enseigner à jouer des instrumens servant à l'accompagnement des voix, contre le sieur Guignon, roi et maître des ménestriers, et les jurés de la communauté des maîtres à danser, joueurs d'instrumens, tant haut que bas, et hautbois.* Paris, 1750, in-4°. Ce mémoire, presque tout historique, est rempli de faits intéressants. 12° *Précis pour les organistes du roi et autres compositeurs de musique, faisant profession d'enseigner à toucher le clavecin, les instrumens d'harmonie, et servant à l'accompagnement des voix, contre le sieur Guignon, etc. Addition au précis pour les organistes, etc.—Sommaire pour les organistes,* etc. Ces trois pièces, signées par Delaguette, procureur, ont paru dans le mois de mars 1750, in-4°. 13° *Arrêt définitif du parlement, prononcé à la grand chambre, le* 30 *mai* 1750, *en faveur des organistes et autres etc.; contre le sieur Guignon.* Paris, juin 1750, 3 feuilles in-4°. 14° *Recueil d'edits, arrêts du conseil du roi, lettres patentes, mémoires, et arrêts du parlement, etc.; en faveur des musiciens du royaume.* Paris, de l'imprimerie de P. R. C. Ballard, 1774. 1 vol. in-8° de 227 pages. On trouve quelques exemplaires de ce recueil qui ont pour *faux titre* un frontispice portant ces mots : *Code des musiciens.*

FERRETTI (JEAN), compositeur, né à Venise vers 1540, s'est fait connaître par des ouvrages assez remarquables par la facilité de leur facture. J'ai mis en partition quelques-unes de ses chansons à la napolitaine, et j'y ai trouvé un mérite d'originalité qui aurait dû assurer à Ferretti une réputation plus grande que celle dont il jouit. On a de lui : 1° *Il primo libro delle canzoni alla napoletana a cinque voci.* Venezia, Scoto, 1567, in-4°. La seconde édition fut publiée par les héritiers de Scoto, en 1582. 2° *Il secondo libro delle canzoni a cinque voci.* Venezia, 1574, in-4°. La deuxième édition a paru dans la même ville en 1581. 3° *Il terzo libro delle canzoni a cinque voci*, ibid. 1575, in-4°. 4° *Il quarto libro delle canzoni a 5 voci.* ibid. 1583. in-4°. 5° *Il primo libro delle canzoni alla napoletana a sei voci*, in Venezia, 1579 in-4°; la deuxième édition a été publiée en 1581, in-4°. 6° *Il secondo libro delle canzoni a sei voci* .ibid. 1579. in-4°. 7° *Madrigali a cinque voci.* ibid. 1588 in-4° — Un autre musicien du nom de *Ferretti* vivait à Londres vers 1795, et y a fait graver deux symphonies de sa composition.

FERRI (BALTHASAR), célèbre chanteur italien du dix-septième siècle, fit ses études musicales à Naples et à Rome, et parvint à un degré de talent très rare. Il possédait une voix étonnante, une grande expression, une facilité de vocalisation et une respiration si libre qu'il pouvait monter et descendre deux octaves consécutives en passant par tous les degrés chromatiques avec un trille continuel bien articulé, en conservant une justesse si parfaite que l'orchestre le re-

trouvait toujours sur une intonation d'accord avec lui, à quelqu'endroit qu'il s'arrêtât. Ayant été appelé à Florence, une troupe nombreuse de personnes de distinction alla le recevoir à trois milles de la ville, et lui servit de cortége. Un jour qu'il avait chanté admirablement dans un opéra, à Londres, un masque lui offrit en sortant une émeraude de grand prix. On a gravé son portrait avec cette légende : *Qui fecit mirabilia multa*. Il existe aussi une médaille frappée en son honneur, portant d'un côté sa tête couronnée de lauriers, et de l'autre, un cygne mourant sur les bords du Méandre, avec une lyre qui descend du ciel.

FERRI (FRANÇOIS-MARIE), moine franciscain, naquit à Marciano, bourg des États de l'Église vers 1680. A l'âge de quinze ans, il entra comme novice au couvent de Saint-François de Bologne, et il y eut pour maître de composition le P. Passerini, maître de chapelle de ce couvent; lui-même devint maître de cette chapelle en 1713, et en remplit les fonctions jusqu'en 1720, où il mourut. On a de ce maître : *Antifone della beata V. a 2 voci*, Rome, 1719 in-4°. *Solfeggi a due voci per li principianti*. Ibid. 1719.

FERRI (MICHEL), musicien français, né à Cahors, au commencement du seizième siècle, a mis en musique les psaumes de Marot. Cet ouvrage a été imprimé chez Nicolas Duchemin.

FERRINI (ANTOINE), chanteur habile, était au service du grand duc de Toscane an 1690.

FERRIS (LAMBERT), poëte et musicien, était contemporain de saint Louis. On trouve deux chansons notées de sa composition dans le manuscrit de la bibliothèque du roi, côté 66 (fonds de Cangé).

FERRO (MARC ANTOINE), compositeur et chevalier de l'éperon d'or, fut attaché au service de l'électeur Palatin, et ensuite de l'empereur Ferdinand III, vers le milieu du dix-septième siècle. Il séjourna à Prague pendant plusieurs années et y composa quelques morceaux de musique d'église. Il a fait imprimer de sa composition: *Sonate a 2, 3 e 4 stromenti*, Venise, 1649.

FERRO (LE CHEVALIER DE), littérateur, de famille noble, est né à Trapani en Sicile, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il a fait imprimer un livre qui a pour titre : *Dissertazioni delle belle arti*, Palerme, 1808, 2 vol. petit in-4°. Dans le troisième discours de cette collection, il est traité : *Della Musica; sugli effetti della medesima; della musica di teatro, di chiesa e degli abusi introdotti per l'ignoranza de' maestri*.

FERRONATI (LOUIS), violoniste italien, vivait au commencement du dix-huitième siècle. Il a publié à Venise, en 1715, *Sonate per camera a violino e cembalo*.

FERRONI (PIERRE), savant professeur de mathématiques, et membre de la société italienne des sciences de Modène, né en cette ville, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, a publié un mémoire intéressant sur l'usage de la *logistique* (science du calcul logarithmique) dans la construction des orgues et des clavecins, sous le titre : *Memoria sull' uso della logistica nella construzione degli organi, e de' cembali*. Modena, presso la societa tipografica, 1804, in-4°. Ce savant opuscule avait été précédemment inséré dans le neuvième volume des mémoires de la société italienne des sciences de Modène. L'objet de Ferroni est de démontrer : 1° que le calcul simple des longueurs de cordes ou de tuyaux est insuffisant pour déterminer avec précision l'intonation de chaque degré de l'échelle chromatique; et pour prouver son opinion, il donne par la méthode logarithmique une table de corrections des nombres correspondans aux longueur approximatives dont les facteurs d'instrumens font usage; 2° que la logistique seule peut fournir le moyen d'établir le tempérament égal entre tous les tuyaux d'un orgue, et de faire la répartition la plus satisfaisante des rapports

des divers intervalles. Il émet aussi l'opinion que par la logistique seule on peut déterminer le rapport exact du diamètre des tuyaux avec leur longueur, pour leur donner la meilleure sonorité et la meilleure harmonie possible. Enfin, il nous apprend que par la logistique le comte François Rigi, de *San Sepolcro* en Toscane, a construit, en 1764, un instrument de précision pour régler les proportion des tuyaux d'orgue par une méthode graphique, et qu'il mit en tête de son appareil cette inscription: *Canon geometricus organi pythaulici ad quintam 2/7 commatis* 81 *ad* 80 *accomodatus*. Une réfutation de l'opinion de Ferroni a été publiée dans une brochure de 14 pages in-8°, intitulée: *Annotazioni d'un artefice d'organi sopra la logistica proposta dal matematico signor Pietro Ferroni per la construzione di stromenti*. Mantoue, 1806. Ferroni a répliqué à cette réfutation dans le troisième volume des Mémoires de physique et de mathématiques de la société italienne de Modène (P. I. 1807, p. 374—380).

FERTÉ (MESSIRE HUGUES DE LA), seigneur de la *Ferté-Bernard*, vivait sous les règnes de saint Louis et de Philippe-le-Hardi; il était poète et musicien, et nous a laissé trois chansons notées, qu'on trouve dans le manuscrit n° 7222 de la bibliothèque du roi.

FERTÉ (CHARLES LA), violoniste français, vivait à Bordeaux en 1743. Il publia cette année un œuvre de *Sonates à violon seul*, qui a été gravé à Paris.

FERTÉ (M. PAPILLON DE LA), intendant des Menus-plaisirs du roi, acheta cette charge en 1777, et comme tel eut d'abord l'administration de l'école royale de chant fondée par le baron de Breteuil, puis administra l'Opéra pour le compte du roi, quand le bureau de la ville de Paris eut cessé d'avoir l'entreprise de ce spectacle. Au commencement de la révolution, l'esprit d'indépendance, qui s'introduisait partout, fit demander des réformes dans la gestion de l'Opéra, par les principaux acteurs et les chefs du chant, de la danse et de l'orchestre. Ils furent blâmés de cette démarche, et publièrent un *Mémoire justificatif des sujets de l'académie royale de musique*. Ce mémoire provoqua une réponse que M. Papillon de la Ferté fit paraître sous le titre de *Réplique à un écrit intitulé* : Mémoire justificatif des sujets de l'académie royale de musique (sans date ni nom de lieu). Paris, 1790 in-4°. M. Papillon de la Ferté perdit sa position d'intendant des *Menus-plaisirs* après les événemens du 10 août 1792; son fils, baron Papillon de la Ferté, la recouvra après le restauration, et eut pendant plusieurs années l'administration supérieure de la chapelle du roi, des spectacles de la cour, du conservatoire de musique, de l'Opéra français, et de l'Opéra italien.

FESCA (FRÉDÉRIC-ERNEST), compositeur, naquit à Magdebourg le 17 février 1789. Son père, premier secrétaire de l'administration de cette ville, était habile sur le piano et sur le violoncelle; sa mère, ancienne cantatrice de la chambre de la duchesse de Courlande, était une élève distinguée de Hiller. Le jeune Fesca, élevé en quelque sorte dans une atmosphère de musique, sentit se développer en lui, dès ses premières années, d'heureuses dispositions pour cet art. Des indices de son talent ne tardèrent pas à se manifester; à l'âge de quatre ans il jouait déjà de petites pièces sur le piano, et répétait les chants qu'il entendait exécuter par sa mère et qu'il retenait avec promptitude. Bien qu'il montrât de l'intelligence dans ses études littéraires, il était facile de comprendre que la nature l'avait organisé surtout pour la musique. Dans sa neuvième année il reçut les premières leçons de violon de Lohse, premier violoniste du théâtre de Magdebourg, musicien instruit et bon professeur. Fesca fit de rapides progrès sur cet instrument; mais déjà son goût se formait et les œuvres des grands maîtres seuls pouvaient le satisfaire. A cette époque, les compositions de Pleyel étaient en vogue;

mais le jeune artiste ne montrait de penchant que pour les quatuors et quintettes de Haydn et de Mozart. Il était dans sa onzième année lorsque la sœur de sa mère étant venue à Magdebourg, et y ayant donné un concert, il y joua, sur l'invitation de plusieurs amateurs, pour la première fois en public, un concerto de violon. Le succès qu'il obtint l'aiguillonna à faire de nouveaux efforts, et les concerts d'abonnement de la loge des Francs-maçons lui fournirent l'occasion de développer ses facultés. Il se vouait avec non moins d'ardeur à l'étude de la partie didactique de l'art. Les premières leçons d'harmonie lui furent données par Zaccharia, alors directeur de musique de l'école d'Altstadt. Plus tard, il mit à profit l'offre que lui fit Pitterlin, homme d'esprit et de talent, directeur de musique au théâtre de Magdebourg, de l'instruire dans le contrepoint et dans le mécanisme de l'art d'écrire. Il dut à cet artiste recommandable tout ce qu'il sut par la suite, et les qualités qu'on remarque dans son harmonie. Malheureusement Pitterlin mourut en 1804, sincèrement regretté par son élève, à qui sa mémoire est toujours restée chère.

La perte d'un tel maître étant irréparable à Magdebourg, Fesca, alors âgé de seize ans, se rendit au mois de juin de l'année suivante à Leipsick, pour y continuer ses études sous la direction d'Auguste Eberhardt Müller, chantre et directeur de musique généralement estimé, qui mourut plus tard à Weimar dans la position de maître de chapelle. Le jeune artiste s'appliqua particulièrement sous la direction de ce maître à l'étude des anciennes compositions religieuses. Müller le guida aussi dans les premiers ouvrages qu'il écrivit, particulièrement dans un concerto de violon, en *mi* mineur, que Fesca exécuta en 1805, avec un brillant succès devant un nombreux auditoire. Matthæi, directeur de concerts à Leipsick, artiste distingué, lui avait donné des leçons qui lui avaient été fort utiles pour le fini de son jeu. Depuis ce temps, Fesca n'a plus écrit de concertos, genre de composition qui ne répondait pas aux qualités de son talent.

L'arrivée du duc d'Oldenbourg à Leipsick, au mois de janvier 1806, fut cause que Fesca quitta promptement cette ville. Le duc, qui l'avait entendu dans un concert, se le fit présenter, l'accueillit avec bienveillance, et lui offrit une place dans sa chapelle. Le jeune artiste accepta cette offre avec joie, car il cessait par là d'être à charge à ses parens, qui avaient d'autres enfans. Il lui semblait d'ailleurs que le loisir dont il devait jouir dans la petite cour d'Oldenbourg serait favorable à ses études; mais bientôt il aperçut les inconvéniens d'une vie trop calme pour celui dont le talent n'a point encore pris de direction déterminée, et qui a besoin d'une incessante excitation pour se développer. Une visite qu'il fit à Magdebourg pour voir sa mère, qui était souffrante, lui fournit l'occasion de prendre une meilleure position. La Chapelle et l'Opéra de Cassel, capitale du nouveau royaume de Westphalie, étaient devenus riches en talens de premier ordre, par l'influence de Reichardt. Les occasions fréquentes d'entendre de bonne musique et de perfectionner son talent, jointes aux avantages attachés à la position des artistes de la chapelle royale, déterminèrent Fesca à y accepter une place qui lui fut offerte, sur la recommandation du duc de Bellune. Ses fonctions y étaient celles de violon solo. C'est à Cassel, où il resta jusqu'à la fin de 1813, qu'il passa les années les plus heureuses de sa vie, quoique de fréquentes atteintes de maladie vinssent déjà le tourmenter, surtout dans les années 1810 et 1811. L'activité artistique qu'il y trouva, et à laquelle il contribua lui-même, le rendait heureux; il y trouvait aussi des élémens de bonheur dans la société intime de plusieurs artistes distingués, et dans la considération qu'on avait pour sa personne et pour ses talens. Déjà il se faisait connaître par ses œuvres de musique instrumentale. Il écrivit à Cassel ses sept premiers

quatuors (œuvres 1 et 2, et le quatuor en *ré* majeur de l'œuvre 3me), ainsi que ses deux premières symphonies (en *mi* bémol et en *ré* majeur). Longtemps il avait fait un secret de ses travaux ; ses amis même ignoraient l'existence de ses ouvrages, parce qu'il ne voulait point les faire paraître avant qu'il y eût mis la dernière main : leur publication excita autant d'intérêt que d'étonnement. On sait que la partie de premier violon est brillante et travaillée dans ces premiers quatuors ; Fesca n'avait alors pour objet que de se fournir des occasions de briller par son talent d'exécution ; mais le succès éclatant de ces productions lui fit attacher ensuite plus de prix à ses compositions, et le détermina à modifier le style qu'il avait d'abord adopté. Il donnait à ses ouvrages un charme particulier lorsqu'il les exécutait. Son âme tendre et passionnée s'y montrait tout entière, et tout le monde avouait qu'il en faisait mieux sentir l'originalité qu'aucun autre artiste.

Après la dissolution du royaume de Westphalie, il se rendit à Vienne au mois de janvier 1814 pour y voir son frère ; il y passa quelques mois et y publia les trois premières livraisons de ses quatuors. Sur la proposition du baron de Eude, intendant du théâtre de la cour, à Carlsruhe, Fesca fut nommé premier violon au service du grand duc de Bade, et en 1815, on lui donna le titre de maître des concerts. C'est dans cette position qu'il écrivit, dans l'espace de onze ans, neuf autres quatuors et quatre quintettes pour le violon, ainsi que quatre quatuors et un quintette pour la flûte. Il composa aussi pour l'orchestre et pour le théâtre plusieurs ouvertures et deux opéras, *Cantemire* et *Leila*. On lui doit aussi pour le chant beaucoup de compositions détachées, des chorals à quatre voix, des psaumes et d'autres compositions religieuses. Il écrivit ses psaumes en diverses circonstances importantes de sa vie, et pour épancher devant Dieu ses sentimens intimes ; ainsi le fragment du psaume 13 (œuvre 25) fut composé dans une longue et douloureuse maladie qui ne lui laissait pas d'espoir de guérison, et le psaume 103 (œuvre 26) fut l'expression de reconnaissance que lui inspirait la manière presque miraculeuse dont il avait été sauvé des suites de fréquens accès d'hémorragie qui l'avaient conduit aux portes du tombeau, au printemps de 1821. Sa guérison ne fut pourtant pas aussi complète qu'il l'avait espéré ; jamais il ne se remit de cette rude atteinte portée à sa constitution. D'ailleurs, il avait peu de confiance dans les secours de la médecine, et jamais on ne put le décider à se soumettre à un régime avec quelque persévérance. Bientôt la maladie de poitrine dont il était atteint devint incurable et le fit tomber dans une mélancolie habituelle dont rien ne pouvait le distraire. Il ne voulut plus voir qu'un petit nombre d'amis qui lui étaient particulièrement chers, et qui, seuls, réussissaient quelquefois à l'arracher à ses tristes pensées, et à ranimer en lui quelque espérance de vie. Dans son état d'abattement, son imagination resta libre et active ; on a même cru remarquer que ses dernières productions sont celles où il y a le plus de verve. L'usage des eaux d'Ems, pendant l'été de 1825, parut lui faire du bien, et ranima si bien ses forces qu'il écrivit encore une ouverture pour l'orchestre, et son dernier quatuor de flûte. Mais c'était la dernière lueur d'une flamme prête à s'éteindre. L'oppression et la toux s'augmentèrent jusqu'à lui faire désirer la mort : ce souhait fut accompli le 24 mai 1826, à huit heures du soir. Sa femme et ses amis l'entourèrent des plus tendres soins jusqu'au dernier moment. *Je n'y vois plus !* furent ses dernières paroles ; il se fit mettre sur son séant, rassembla ses forces, éleva ses mains jointes en priant, et rendit le dernier soupir, sans qu'on pût remarquer la moindre altération sur ses traits. Sa figure, qui était belle, prit en cet instant un éclat extraordinaire qui fit sur tous les assistans une profonde impression.

L'autopsie fit voir un tel état de consomption, qu'on put comprendre à peine que Fesca eût pu vivre si longtemps. Ses amis voulurent lui donner un dernier témoignage d'affection, en chantant sur sa tombe son chant du *De profundis,* arrangé à quatre voix par le directeur de musique Strauss.

Un air sérieux, calme et réfléchi, un extérieur modeste, agréable et qui prévenait en sa faveur, beaucoup de sensibilité, de l'enthousiasme, et de l'attachement pour ses amis, étaient les qualités qui dominaient en Fesca. Lorsque des atteintes réitérées de maladie eurent attaqué sa constitution délicate, et que des peines domestiques eurent augmenté ses souffrances, il se manifesta en lui une disposition mélancolique, et une sensibilité nerveuse trop irritable; cependant il n'en fit presque jamais souffrir ceux qui l'entouraient; il renfermait ses maux en lui-même. Dans l'intimité, il montrait souvent la gaieté d'un enfant, pourvu que ses souffrances lui donnassent quelque repos. Comme homme et comme artiste, il était sensible au succès; mais il n'y fit jamais le sacrifice de ce qu'il considérait comme le beau et le bon. Il tendit toujours vers ce but, tel qu'il le concevait, avec une infatigable continuité d'efforts.

Il y a diversité d'opinion à l'égard du mérite de Fesca comme compositeur : quelques enthousiastes ont mis à trop haut prix ses ouvrages en les considérant comme les produits d'un génie original; mais d'autres les ont dépréciées au-dessous de leur valeur, en refusant absolument à leur auteur cette faculté de création. Il y a souvent une sensibilité expansive dans ses mélodies, et du piquant dans les effets qu'il combinait; mais le caractère de ses idées manque en général de profondeur, et ses plans ne sont point vastes. On ne trouve dans ses quatuors et dans ses quintettes ni l'admirable lucidité de pensée, ni la richesse des développemens de Haydn, ni le caractère passionné de Mozart, ni la hardiesse de conception qui captive dans les œuvres de Beethoven; mais il a une manière à lui, une élégante recherche dans les détails, quelque chose de gracieux et de séduisant qui lui fait occuper une place honorable après ces grands artistes. Ses symphonies sont faibles et manquent de variété dans les effets d'instrumentation. Parmi ses productions de musique religieuse, il se trouve des ouvrages d'un mérite distingué. Fesca se rapproche dans sa manière de l'école de Spohr par l'abondance des modulations. On a de ce compositeur : 1° Trois quatuors pour 2 violons, alto et basse, op. 1, Vienne, Mechetti. 2° Trois quatuors *idem*, op. 2, *ibid.* 3° Trois *idem*, op. 3, *ibid.* 4° Un grand quatuor en *mi* bémol, op. 4, Vienne, Steiner. 5° Six chansons allemandes avec acc. de piano, op. 5, *ibid.* 6° Première symphonie, en *mi* majeur, op 6, Vienne, Mechetti. 7° Pot pourri pour violon (en *ut*), *ibid.* 8° Deux quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 7, Leipsick, Peters. 9° Quintette pour 2 violons, 2 violes et basse, en *ré* majeur, op. 8, *ibid.* 10° Un *idem*, en *mi* majeur, op. 9, *ibid.* 11° Deuxième symphonie, en *ré* majeur, op. 10, *ibid.* 12° Pot pourri pour le violon, *ib.* 13° Quatuor en *ré* mineur, op. 12, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 14° Troisième symphonie en *ré* majeur, op. 13, Leipsick, Hofmeister. 15° Quatuor pour violon, en *si* bémol, op. 14, *ibid.* 16° Quintette pour violon, en *mi* majeur, op 15, *ibid.* 17° Six chansons allemandes avec acc. de piano, op. 16, Vienne, Mechetti. 18° Chants à quatre voix, avec acc., op. 17, *ibid.* 19° *Cantemire*, opéra en deux actes, op. 18, partition de piano, Bonn, Simrock. 20° Quintetto pour violon, en *si* bémol, op. 20, Leipsick, Hofmeister. 21° Le psaume 9 avec orchestre, op. 21, *ibid.* 22° Quintette pour la flûte, en *ut* majeur, op. 22, Bonn, Simrock. 23° Pot pourri pour le violon, en *la* majeur, op. 23, *ibid.* 24° Six chansons allemandes avec acc. de piano, op. 24, *ibid.* 25° Le

psaume 13, à quatre voix, avec acc. de piano, op. 25, *ibid.* 26° Le psaume 105, avec orchestre, op. 26, *ibid.* 27° Cinq chants allemands avec acc. de piano, op. 27, *ibid.* 28° *Omar et Leila*, opéra romantique en 3 actes, op. 28, *ibid.* 29° Pot-pourri pour le cor, op. 29, *ibid.* 30° Six chansons allemandes avec acc. de piano, op. 30, *ibid.* 31° Chansons de table à quatre voix (2 tenors et 2 basses), op. 31, *ibid.* 32° Cinq chansons allemandes avec acc. de piano, *ibid.* 33° Air italien, avec acc. d'orchestre, *ibid.* 35° Quatuor pour violon en *ut* majeur, op. 34, *ibid.* 35° Six chansons de table à quatre voix, op. 35, *ibid.* 36° Quatuor de violon en *ut* majeur, op. 36, *ibid.* 37° Quatuor pour flûte, en *ré* majeur, op. 37, *ibid.* 38° Un *idem* en *sol* majeur, op. 38, *ibid.* 39° Andante et rondo pour le cor, op. 39, *ibid.* 40° Quatuor pour flûte, en *fa* majeur, op. 40, *ibid.* 41° Ouverture pour l'orchestre, en *ut* majeur, op. 41, *ibid.* 42° Quatuor pour flûte, op. 42, *ibid.* 43° Ouverture pour l'orchestre, op. 43. On a publié à Paris une collection complète des quatuors et des quintettes de Fesca.

FESCH (GUILLAUME). Voyez *Defesch.*

FESSER (JEAN), magister à Arnstein en Franconie, vivait dans la seconde moitié du seizième siècle. On a de lui : *Kindliche Anleitung oder Unterweisung der edlen Kunst musica* (Instruction filiale, ou introduction à l'art de la musique), Augsbourg, 1572, in-8°. On trouve dans la bibliothèque de Munich un livre du même auteur, qui a pour titre : *Paedia musica,* Augsbourg, in-4°, sans date. Il paraît que ce n'est qu'une édition améliorée du premier ouvrage.

FESSY (ALEXANDRE-CHARLES), né à Paris, le 18 octobre 1804, a été admis comme élève au conservatoire de cette ville le 7 décembre 1813. Après avoir achevé ses études de piano et d'harmonie, il entra dans la classe d'orgue dirigée par M. Benoist et obtint le premier prix au concours de cet instrument, en 1824. Peu de temps après, il fut choisi pour remplir les fonctions d'organiste de l'église de l'Assomption, et il occupe encore cette place. M. Fessy est considéré justement comme un des meilleurs accompagnateurs au piano. Il a publié beaucoup de morceaux pour cet instrument, tels que fantaisies, variations, rondos, etc. Son premier ouvrage en ce genre est un *Rondo brillant sur un thême favori du Crociato*, Paris, Aulagnier. On a aussi de cet artiste plusieurs morceaux pour piano et clarinette composés ou arrangés en société avec M. Berr; les thêmes de ces légères productions sont presque tous choisis dans les opéras nouveaux.

FESTA (CONSTANT), compositeur de l'école romaine, est né vers la fin du quinzième siècle. Il fut agrégé au collége des chapelains chantres de la chapelle pontificale en 1517, mourut le 10 avril 1545, et fut inhumé dans l'ancienne église de *Ste-Marie in Transpontina*, qui était située où sont aujourd'hui les fossés du château St.-Ange [1]. Aaron loue beaucoup le mérite de ce musicien dans son *Lucidario in musica.* La plus grande partie des œuvres de Festa est inédite, et se trouve parmi les manuscrits des archives de la chapelle pontificale; un volume manuscrit de Saint-Pierre du Vatican contient aussi quelques-unes de ses compositions. Ses œuvres imprimées sont : 1° *Madrigali a tre voci*, Venise, 1556, in-4°. C'est une deuxième édition faite après la mort de l'auteur. La troisième a paru dans la même ville, en 1559. 2° *Motetti a 3 voci,* Venise, 1543, in-4°. 3° *Litaniæ Deiparæ virginis,* Munich, 1583, in-4°. La collection des Motets dits *de la Couronne,* à 4 et 5 voix, qui fut publiée à Fossombrone par Petrucci, en 1519, contient un

[1] Dans le journal manuscrit de la chapelle pontificale, de l'année 1545, écrit par Jean-François Felice, on lit : *Die 10 aprilis : eodem die Constantius Festa musicus excellentissimus et cantor egregius vita functus est ; et sepultus in ecclesia transpontina*, etc.

motet composé par Festa. On trouve aussi des morceaux de ce musicien dans la *Raccolta del fiore,* publiée en 1539, à Venise, dans la collection intitulée : *Motteta trium vocum à pluribus auctoribus composita, quorum nomina sunt Jachetus, Morales, Constantius Festa, et Adriano Willaert,* Venise, Jérome Scoto, en 1543, et dans le recueil publié par le même Scoto, en 1554. Enfin, sept madrigaux de Festa sont imprimés parmi ceux du troisième livre d'Arcadelt, Venise, 1541. M. l'abbé Santini, de Rome, possède 4 motets à quatre voix de cet auteur, un *Te Deum* à 4, et un *Credo* à 5, en manuscrit. Le *Te Deum* de Festa est célèbre et se chante encore par les chapelains-chantres de la chapelle pontificale à l'élection d'un nouveau pape, à la tradition du chapeau des nouveaux cardinaux, et à la fête du Saint-Sacrement, lorsque la procession entre dans la basilique du Vatican. Malgré les trois siècles écoulés depuis qu'il a été composé, ce *Te Deum,* dit M. l'abbé Baini (dans ses mémoires sur la vie et les ouvrages de Pierluigi de Palestrina), conserve encore de vraies beautés. Il est traité à petits versets sur la mélodie du plain-chant. Les premiers versets sont nobles, grandioses, clairs, simples, touchants, *incomparables;* mais vers le milieu, il se refroidit, et vers la fin il tombe tout à plat. Ce *Te Deum* a été imprimé à Rome, par Nicolas Muzio, en 1596, cinquante ans après la mort de l'auteur.

FESTA (JOSEPH), bon violoniste, est né à Naples vers 1775, et a reçu des leçons de François Mercieri, virtuose sur le violon. Dans sa jeunesse, il fit un voyage en France, mais il ne tarda point à retourner en Italie. En 1802, il était à Lodi directeur de l'orchestre de l'Opéra. En 1805, il alla à Naples et fut d'abord employé comme violoniste dans l'orchestre du théâtre Saint-Charles; depuis lors il est devenu le directeur de cet orchestre, et il occupe encore cette place (1836). Il a un talent véritable pour remplir ces fonctions. Festa a publié quelques ouvrages pour son instrument, et entre autres un œuvre de quatuors qui a paru chez Girard, à Naples, et que le musicien allemand Nissel l'a accusé de lui avoir dérobé, sans doute à tort.

FESTA (FRANÇOISE), sœur du précédent, habile cantatrice, née à Naples en 1778, fit ses premières études sous Aprile, et reçut ensuite des conseils de Pacchiarotti. Après avoir chanté avec succès sur les divers théâtres de l'Italie, elle vint à Paris, et débuta à l'Odéon en 1809. Sa manière était large et expressive, mais on ne lui trouva point le fini du talent de Mme Barilli, qui chantait alors au même théâtre. Chacune de ces cantatrices eut des partisans et des détracteurs : elles méritaient des applaudissemens toutes deux, chacune par un talent différent de l'autre. Mme Festa est retournée en Italie vers la fin de 1811. Cette cantatrice a cessé de paraître sur la scène pendant quelques années, à la suite de son mariage avec M. Maffei; mais on la retrouve à Bergame en 1828, jouant dans un nouvel opéra de Nicolini (*l'Ilda d'Avenel*), qui reparaissait aussi dans le monde musical après un long silence. Mme Festa-Maffei a été fort applaudie dans cet ouvrage, ainsi que sa fille, Mlle Mathilde Maffei, qui y débutait. Depuis lors, cette cantatrice s'est définitivement retirée du théâtre.

FESTING (MICHEL-CHRÉTIEN), violoniste et compositeur de musique instrumentale, fut d'abord élève de Richard Jones, chef d'orchestre du théâtre de Drury-Lane, et termina ensuite son éducation musicale sous Geminiani. Il fut longtemps premier violon de la société philarmonique, et dirigea les concerts qui se donnaient à la taverne de la Couronne (*The Crown Tavern*), et à la rotonde de *Ranelagh-house, Chelsea.* Les biographes anglais vantent beaucoup les solos de violon de sa composition; ces ouvrages, qui ont été gravés à Londres, vers 1780, consistent en huit concertos pour le violon, quatre symphonies concertantes pour deux flûtes,

et quatre symphonies concertantes pour deux violons. Festing était fils de Michel-Chrétien Festing, qui jouait la flûte à l'orchestre du théâtre de Handel, vers 1727.

FETIS (FRANÇOIS-JOSEPH) [1], né à Mons, en Belgique, le 25 mars 1784, est fils d'un organiste, professeur de musique et directeur de concerts en cette ville. Destiné à suivre la profession de son père, il apprit si jeune les principes de la musique, qu'à l'âge de six ans il lisait à livre ouvert les solféges écrits à toutes les clefs. Le premier instrument qu'on lui mit entre les mains fut le violon; à sept ans il écrivit des duos pour cet instrument, et il commença l'étude du piano. Avant d'avoir atteint sa neuvième année, il écrivit un concerto pour le violon avec orchestre, quoiqu'il n'eût d'autres notions d'harmonie que celles qu'il avait puisées dans la musique qu'il avait exécutée et entendue. Ce morceau fut joué par son père au concert des amateurs de la ville, et applaudi comme l'œuvre d'un enfant précoce. A neuf ans, Fétis était organiste du chapitre noble de Sainte-Waudru, accompagnait le chœur des chanoinesses et les anciennes messes de vieux compositeurs allemands et italiens. Vers ce même temps il commença l'étude des langues anciennes; mais bientôt la deuxième invasion de la Belgique par les armées françaises fit fermer les colléges, les églises, et lui enleva les moyens de s'instruire comme humaniste et comme musicien. Heureusement, un vieux prote d'imprimerie se chargea de lui faire continuer ses études latines, et la formation d'une société d'artistes et d'amateurs lui fournit l'occasion d'entendre et de jouer la musique instrumentale de Haydn et de Mozart. Les œuvres de ces grands maîtres, alors dans tout l'éclat de la nouveauté, l'initièrent dans les secrets d'une harmonie neuve et piquante dont il n'avait point d'idée auparavant; il en profita pour écrire à leur imitation deux concertos de piano, une symphonie concertante pour deux violons, alto et basse avec orchestre, des sonates de piano, des fantaisies à quatre mains, une messe solennelle (en *ré*), un *Stabat* (en *sol* mineur) pour deux chœurs et deux orchestres, et des quatuors de violon. Avant qu'il eût atteint sa quinzième année, tout cela formait une suite assez nombreuse de productions où des amis crurent apercevoir quelques traces de talent. Ces amis engagèrent le père du jeune Fétis à envoyer son fils au conservatoire de Paris, et celui-ci y entra au mois d'octobre 1800. Admis dans la classe d'harmonie de Rey, alors chef d'orchestre de l'Opéra, il apprit de ce vieux maître la théorie suivant le système de Rameau; car Rey n'en connaissait point d'autre, et ne croyait même pas qu'il y en eût d'autre possible. C'est peut-être à cette circonstance que l'élève de cet homme respectable dut la direction que prit dès lors sa pensée; car peu de temps après, le système d'harmonie de Catel fut publié, et fit naître de vives discussions au dedans et au dehors du conservatoire. Pour la première fois, Rameau était attaqué de front, en France; ses partisans poussèrent des cris d'indignation contre son antagoniste. Trop jeune pour embrasser un parti dans une querelle de ce genre, Fétis se contenta de lire le traité d'harmonie de Catel et d'en comparer la théorie avec celle de Rameau : cette étude marqua ses premiers pas dans la carrière qu'il a parcourue depuis lors. L'étude des langues italienne et allemande, qu'il entreprit peu de temps après, lui permit ensuite de comparer aux systèmes de Rameau et de Catel ceux de Kirnberger et de Sabbatini. Trois mois après son admission dans la classe de Rey, il en avait été nommé le répétiteur;

[1] Il y a toujours quelque ridicule à parler de soi; le ridicule est plus fâcheux encore quand on en parle longuement. L'ouvrage que j'écris m'oblige pourtant à faire l'une et l'autre de ces choses, au risque de ce qui pourra s'ensuivre. Ma vie artistique a été trop active, et j'ai montré trop de désir de fixer l'attention publique sur mes travaux, pour que je ne me croie pas dans la nécessité de dire ici quel en a été l'objet principal.

l'année suivante il obtint le premier prix au concours. Il prenait aussi dans le même temps au conservatoire des leçons de piano; Boieldieu était son maître pour cet instrument, et quand ce compositeur fut parti pour la Russie, Fétis continua ses études sous la direction de Pradher.

Au commencement de 1803, il quitta Paris pour voyager et ne revint en cette ville que vers le milieu de l'année suivante, après avoir étudié le contrepoint et la fugue d'après la théorie de l'école allemande, dans les écrits de Marpurg, de Kirnberger et d'Albrechtsberger. L'étude particulière qu'il avait faite des compositions de Jean-Sébastien Bach, de Handel, de Haydn et de Mozart, avait fait naître en lui un goût passionné pour le style de cette école, et tout ce qu'il écrivait alors était empreint de l'harmonie modulée qui en est le caractère distinctif. C'est ainsi qu'il écrivit une symphonie à grand orchestre, une ouverture, des sonates et des caprices pour le piano, ainsi que des pièces d'harmonie pour huit instrumens à vent qui ont été publiées à Paris chez Lemoine (père). Ses études littéraires et ses lectures sur la musique le conduisirent alors à commencer ses recherches sur la théorie et sur l'histoire de cet art. Ses premiers travaux eurent pour objet de constater la nature des inventions de Gui d'Arezzo, et d'éclaircir l'histoire de la notation. Il avait rassemblé déjà beaucoup de matériaux sur ces objets, et avait commencé à les classer d'après ses idées particulières dans une série considérable de documens; mais tout cela s'est égaré lorsqu'il s'est éloigné de Paris en 1811.

Lié d'amitié avec Roquefort et Delaulnaye, il conçut, avec ces littérateurs-musiciens, le projet d'un journal de musique dont il parut quelques feuilles in-4°, à la fin de l'année 1804; mais la littérature et la critique musicale n'excitaient alors qu'un médiocre intérêt, et il fallut renoncer à cette entreprise. A cette époque, bien que le théâtre italien de Paris eût une troupe composée d'artistes distingués, tels que Nozzari, la Strinasacchi, Marianne Sessi, et un peu plus tard Tacchinardi et Barilli, ce spectacle n'était pas fréquenté, et les secours du gouvernement pouvaient seuls le maintenir en France. La plupart des musiciens français, enthousiastes admirateurs de la musique de l'école de Méhul, affectaient beaucoup de mépris pour les œuvres de Cimarosa, de Paisiello et de Guglielmi; mais Fétis, déjà entré dans cette voie d'éclectisme qu'il a parcourue plus tard dans ses travaux, ne se laissa point influencer par son penchant pour les formes de la musique allemande, et mit tant de persévérance à fréquenter les représentations de l'Opéra buffa, qu'il finit par classer dans sa mémoire les principaux ouvrages des maîtres cités précédemment. Cette étude lui fut plus tard d'un grand secours, quand il voulut se livrer à l'analyse des qualités distinctives des diverses écoles. Vers le même temps, quelques conversations qu'il eut avec M. Cherubini lui dévoilèrent le mérite immense des traditions de l'ancienne école italienne dans l'art d'écrire, et la nécessité d'étudier les principes du contrepoint vocal d'après ces traditions. Ce fut alors que les œuvres de Palestrina devinrent les objets de ses études constantes, et qu'il écrivit une multitude de morceaux d'église dans la manière de cet illustre maître, modèle désespérant d'une perfection idéale. Dès lors aussi, il lut avec attention tous les ouvrages des didacticiens italiens, particulièrement ceux de Zarlino, de Zacconi, de Ceretto, et parmi les modernes, du P. Martini et de Paolucci. Ses idées se formulèrent sur la nécessité d'exposer les principes de l'art d'écrire d'après les traditions de cette grande et belle école, considérant seulement le style instrumental de l'école allemande comme un cas particulier de la théorie générale: ce sont ces mêmes idées qu'il a développées plus tard dans son *Traité du contrepoint et de la fugue*.

En 1806, Fétis fut engagé dans un travail immense dont il n'avait pas mesuré l'étendue, qui fut plusieurs fois interrompu, qu'il reprit cependant toujours avec courage, et qu'il a enfin achevé après trente années de recherches et de patience. Il s'agit d'une révision de tout le chant de l'église romaine, d'après les manuscrits les plus authentiques et les plus anciens, conférés avec les meilleures éditions. La première révolution française avait anéanti une multitude de livres de chœur, et la rareté de ces livres s'était fait apercevoir quand Napoléon eut rétabli le culte catholique en France. Un descendant de la famille des Ballard conçut alors le projet de donner de nouvelles éditions des livres du chant romain et du parisien; mais ayant appris que ces chants avaient subi de notables altérations, il eut assez de confiance dans les connaissances de Fétis, malgré sa jeunesse, pour lui proposer de donner des soins aux nouvelles éditions qu'il projetait; celui-ci accepta pour le chant romain, mais refusa pour le parisien, qui n'avait point de valeur dans son opinion. Immédiatement après il se mit à l'ouvrage; mais dès les premiers pas, il trouva tant de versions différentes et capricieuses dans toutes les éditions qu'il consulta, qu'il demeura convaincu de la nécessité de remonter aux sources les plus anciennes et les plus authentiques, dans les manuscrits, afin de retrouver le chant pur et primitif. Dès lors le travail devenait presque sans bornes, et il ne fallut pas moins qu'un courage de bénédictin pour oser l'entreprendre.

Ce n'est pas d'aujourd'hui que la nécessité de rappeler le chant de l'église romaine à ses formes primitives se fait sentir; plusieurs papes ont reconnu cette nécesité: Grégoire XIII avait chargé Pierluigi de Palestrina de faire ce travail, et ce grand maître, aidé par son élève Guidetti, y employa plusieurs années, sans l'achever. Paul V ordonna à Roger Giovanelli, successeur de Palestrina, de corriger l'antiphonaire et le graduel; le graduel seul, résultat du travail de Giovanelli a été publié à Rome, en 1614, à l'imprimerie Medicis. Ce Graduel, le *Directorium Chori* de Guidetti, le graduel et l'antiphonaire de Venise, 1580, et d'anciennes éditions du seizième siècle données par les Junte, les Plantin, et autres, ont été conférées par Fétis avec 246 manuscrits des bibliothèques de Paris, de Cambrai, d'Arras, du musée britannique à Londres, de la bibliothèque des ducs de Bourgogne, à Bruxelles, etc. Parmi ces manuscrits, il y en a plusieurs du neuvième siècle, quelques-uns du dixième, et beaucoup du onzième et du commencement du douzième. Ceux qui sont postérieurs à cette époque ont dû être examinés avec beaucoup de soins, parce que les habitudes de chant brodé, rapporté des monastères de l'Orient par les croisés, y ont introduit grand nombre d'altérations. Ce travail immense est terminé; le graduel et l'antiphonaire sont prêts à être livrés à l'impression.

Une réaction s'était fait sentir dans la musique dramatique, en opposition à l'école de Méhul et de Cherubini; cette réaction, commencée par les opérettes de Della-Maria, avait ramené sur la scènes les ouvrages de Grétry. Elleviou, dont le talent se déployait avec avantage dans ces compositions, cherchait à remettre en vogue tout l'ancien répertoire; il demanda à Fétis une nouvelle musique pour *l'Ecole de la jeunesse*, opéra écrit autrefois par Duni; mais cette musique parut trop forte d'harmonie à cet acteur; il crut devoir hasarder la reprise de l'ouvrage sous son ancienne forme; mais il se trompa; le public repoussa cette partition surannée. Toutefois, le travail de Fétis fut perdu, et jamais la nouvelle musique de *l'École de la jeunesse* n'a été entendue.

Fétis s'était marié en 1806; il était alors âgé de vingt-deux ans. Sa femme, petite-fille du savant chevalier de Kéralio, pour qui Napoléon avait conservé des souvenirs de reconnaissance, et nièce d'un ancien maréchal-de-camp, gouverneur du prince

de Parme, était unique héritière d'une fortune considérable. Cette alliance avait changé sa position, et d'artiste il était devenu amateur, sans que l'activité de ses travaux se fût ralentie. La banqueroute inattendue d'un des premiers négocians de Paris, et de fausses spéculations des parens de sa femme, anéantirent tout à coup la fortune qui semblait devoir lui appartenir; lui-même, par une imprudente condescendance, fut entraîné à souscrire des engagemens, qui, sans préserver de leur ruine ceux pour qui ils étaient pris, ont troublé sa vie pendant plus de vingt ans, et l'agitent encore. Obligé de s'éloigner de Paris en 1811, pour se préparer une nouvelle existence, il se retira à la campagne dans le département des Ardennes, et y vécut pendant près de trois ans éloigné de toute ressource musicale. Il y écrivit cependant une messe à cinq voix, avec chœurs, orgue, violoncelle et contrebasse, qu'il considère comme un de ses meilleurs ouvrages. Mais son occupation principale dans cette retraite fut l'étude de la philosophie, qui lui paraissait indispensable pour l'exposition des principes de la théorie de la musique, et pour l'analyse des faits de l'histoire de cet art. Ce temps d'étude solitaire a toujours été considéré par lui comme le plus heureux de sa vie. C'est à cette époque que commencèrent à fructifier dans son esprit quelques mots échappés à l'illustre Lagrange, dans une conversation qu'ils avaient eue sur la musique. *Il y a quelque chose dans votre art que je ne conçois pas*, disait le célèbre géomètre; *nous croyons tout expliquer avec nos proportions numériques et le tempérament; cependant, les dénégations de certains musiciens pourraient bien n'être pas si mal fondées qu'on le croit, et peut-être Rameau s'est-il fourvoyé. Il y a vraisemblablement quelque chose d'inconnu où se trouve la vérité; je me suis beaucoup occupé de cela, mais l'élément me manque. Il y aura beaucoup de gloire pour celui qui découvrira ce criterium, caché depuis tant de siècles, et qui s'est dérobé à tant d'efforts. Vous devriez y songer; cela vaut bien le dévouement d'une vie tout entière.* Préoccupé d'autres objets, Fétis n'avait point saisi d'abord le grand sens de ces paroles; elles lui revinrent à la mémoire lorsque ses études philosophiques lui eurent fait comprendre la nécessité de faire dériver toutes les lois particulières des diverses parties de l'art, d'une loi générale dont elles ne seraient que des applications à des cas particuliers. Ses recherches sur la théorie de l'harmonie le mirent sur la voie en lui faisant voir que la tonalité est la seule base de cette combinaison des sons, et que les lois de cette tonalité, appliquées à l'harmonie, sont absolument identiques à celles qui régissent la mélodie, et conséquemment, que dans la tonalité moderne, ces deux branches principales de l'art sont inséparables. Considération neuve, dont la réalité est démontrée par l'histoire de la musique, et qu'il a rendue évidente depuis lors dans ses écrits.

Au moins de décembre 1813, Fétis accepta les fonctions d'organiste de la collégiale de St-Pierre, à Douai, et de professeur de chant et d'harmonie d'une école municipale de musique, fondée en cette ville. Cette situation fut l'occasion de nouvelles études. Il avait eu autrefois de la réputation comme organiste, à la suite d'une lutte qui avait eu lieu entre Woelfl, Nicolo Isouard et lui, sur l'orgue de l'église St-Sulpice de Paris; mais depuis plusieurs années il avait cessé de jouer de cet instrument. Celui sur lequel il était appelé à se faire entendre à Douai, était un excellent orgue de Dallery, composé de cinquante-six jeux, quatre claviers à la main et un clavier de pédales. Cet instrument lui offrait d'immenses ressources qu'il se mit à étudier, se faisant souvent enfermer dans l'église pendant six ou huit heures, pour se rendre familières les œuvres des grands organistes, anciens et modernes, de l'Italie et de l'Allemagne, et pour chercher, dans l'emploi

alternatif des différens styles, une variété qui lui semblait manquer dans les productions des plus célèbres artistes; car chacun d'eux affectionnait de certaines formes qu'il a reproduites dans tous ses ouvrages. On verra le résultat de ses travaux dans son ouvrage intitulé *La science de l'organiste*, dont une partie est gravée, et qui sera bientôt publié.

Les fonctions de professeur de chant et d'harmonie que Fétis remplissait à l'école de musique de Douai appelèrent son attention sur le système d'enseignement alors en usage dans toutes les écoles de ce genre. Il vit que les dégoûts éprouvés par la plupart des commençans dans la lecture de la musique, lecture dont les élémens sont difficiles et compliqués, provenaient de ce que l'attention se fatiguait à se partager dès les premiers pas sur des objets qui n'ont point d'analogie. Ainsi, dans l'étude du solfége, les élèves les moins avancés étaient obligés de reconnaître à la fois les signes et leur valeur, de battre la mesure, en faisant le calcul de la division des temps, et de chanter en cherchaut la justesse des intonations. Or, distinguer des signes, en connaître la signification; diviser des temps et développer le sentiment de la mesure; enfin, former l'oreille à la justesse des intonations, sont toutes choses indépendantes les unes des autres; il est donc raisonnable de les enseigner separément. C'est d'après ces considérations que Fétis établit dans l'école de Douai la division des études qui a servi de base aux *Solféges progressifs précédés de l'exposé des principes de musique* publiés par lui plus tard, et c'est cette même division que plusieurs maîtres ont adoptée dans leur système d'enseignement.

C'est aussi pendant son séjour à Douai que Fétis compléta le système rationnel de l'harmonie ébauché par Rameau dans l'application du renversement à la génération des accords et dans la division de ces accords en *fondamentaux* et *dérivés* (V. Rameau); étendu par Kirnberger dans la découverte de l'origine des accords produits par le mécanisme de la prolongation (V. Kirnberger), enfin, perfectionné par Catel (v. ce nom) dans sa classification des accords en *naturels* et *artificiels* ou *composés*. Malheureusement Catel, préoccupé de sa fausse idée de tous les accords directs ou fondamentaux contenus dans la division d'une corde, division arbitraire, comme il a été dit à l'article de cet artiste, avait été conduit à classer parmi les accords naturels ou simples ceux de septième de sensible, de septième diminuée, de neuvième majeure et de neuvième mineure de la dominante, quoique son instinct lui eût fait voir que ces accords se substituent souvent à celui de la dominante et de ses dérivés. Cette anomalie provenait de ce que Catel n'avait point aperçu le mécanisme de la substitution; Fétis découvrit que ce mécanisme n'est autre que le sixième degré du mode majeur ou mineur, qui prend la place de la dominante dans les seize formes dont ces combinaisons sont susceptibles, et démontra que l'effet de ce genre de modification de l'accord naturel de septième dominante et de ses dérivés n'en change pas la destination, que l'emploi est identique, et qu'il en résulte seulement une variété d'effet pour l'oreille. La découverte importante de ce mécanisme de la substitution fut féconde en résultats, car elle conduisit Fétis à celle de l'origine des accords produits par la substitution du sixième degré de la gamme avec la prolongation de la tonique, et par là on eut l'explication simple et naturelle de la formation de ces accords de septième mineure du deuxième dégré, de quinte et sixte, de tierce et quarte, et de seconde et quarte, des modes majeur et mineur, qui avaient donné la torture à tous les harmonistes, depuis Rameau. Ce fut encore par la loi de *l'identité de destination* que l'auteur de cette découverte en démontra la réalité. Cette même loi lui fit trouver le mécanisme des altérations ascendantes et descendantes des intervalles des accords, et

de leurs combinaisons avec les autres genres de modifications, telles que la prolongation et la substitution. En appliquant de la manière la plus générale ce principe nouveau de la combinaison des divers genres de modifications des accords naturels, Fétis fut conduit à la découverte d'une multitude d'accords nouveaux du genre appelé *enharmonique*, dont plusieurs ont été employés plus de quinze ans après par Rossini et par Meyerbeer, dans *Guillaume Tell*, et dans *Robert-le-Diable*. En 1816, l'ouvrage où Fétis avait exposé cette théorie nouvelle et complète de l'harmonie fut achevé, et l'auteur l'envoya à l'institut de France, pour qu'il en fût fait un rapport; une correspondance assez active eut lieu à ce sujet entre le ministre de l'intérieur, le secrétaire de l'académie des Beaux-arts et Fétis, et le résultat de toute cette négociation fut que l'Académie, effrayée par tant de nouveautés, et ne voulant pas se compromettre en les approuvant ou en les rejetant, décida qu'au public seul appartenait de prononcer avec le temps sur leur mérite. Fétis accepta cette décision, et, en 1819, il fit commencer l'impression de son livre par M. Eberhardt. Déjà cinq feuilles étaient imprimées; mais à cette même époque, Catel, dont l'amitié parfaite pour Fétis ne s'est jamais démentie, lui rendait les services les plus importans, et lui faisait obtenir des poèmes pour l'Opéra et pour l'Opéra comique; la reconnaissance imposait à Fétis l'obligation de ne point affliger ce digne artiste, par une discussion de principes relative à l'un de ses travaux auxquels il mettait le plus de prix; il arrêta donc l'impression de son livre, resté inédit jusqu'à ce jour, et dont cinq feuilles seulement ont été tirées. Cependant, sollicité en 1823, par un éditeur de musique, pour qu'il donnât une *Méthode élémentaire d'harmonie et d'accompagnement*, demandée de toutes parts, il satisfit à cette demande, mais d'une manière succincte, sous la forme dogmatique, et sans aucune discussion de théorie. L'ouvrage a été publié au mois de mars 1824; la simplicité et l'évidence de ses principes ont fait son succès; des milliers d'exemplaires en ont été vendus, et c'est à peu près le seul ouvrage par lequel les maîtres enseignent maintenant l'harmonie en France et en Belgique.

Pendant son séjour à Douai, Fétis avait repris ses travaux relatifs à la *Biographie des musiciens* qu'il publie aujourd'hui, et qui étaient commencés en 1806, ainsi que le prouve une note d'un discours prononcé le 8 octobre 1807 par Van Hultem, dans une réunion d'artistes, et imprimé dans la même année chez Pierre Didot. Dans le même temps il écrivit aussi, sur la demande de l'autorité, un *Requiem* qui fut exécuté en expiation de la mort de Louis XVI, le 20 avril 1814, un sextuor pour piano à quatre mains, deux violons, alto et basse (œuvre 5e, *Paris, Michel Ozy*), et beaucoup de morceaux de chant à trois et à quatre voix, pour l'école de Douai, outre une grande quantité de morceaux d'orgue. Tout cela fut fait dans l'espace de quatre ans et demi, nonobstant dix heures employées chaque jour aux fonctions d'organiste, à l'école de chant de la ville, et en leçons en ville; pour suffire à tant de travaux, Fétis avait pris, en arrivant à Douai, l'habitude d'y consacrer seize ou dix-huit heures chaque jour; depuis lors sa vie s'est écoulée dans la même activité, sans autre interruption que quelques voyages.

Persuadé que le moment était venu pour lui de prendre une position à Paris, Fétis quitta Douai pour s'y rendre, dans l'été de 1818. Il y publia dans la même année des fantaisies, des préludes, des sonates de piano, et y reprit ses travaux sur la littérature, la théorie et l'histoire de la musique. Pendant les années suivantes il écrivit pour le théâtre plusieurs opéras sérieux et comiques dont quelques uns ont obtenu du succès, mais qui n'ont pas satisfait leur auteur; les autres n'ont pas été représentés. En 1821 il fut nommé

professeur de composition au conservatoire de Paris, en remplacement d'Eler, décédé depuis peu. Huit mois après son entrée en fonctions, ses élèves ayant été examinés par le comité d'enseignement, où siégeaient MM. Paer, Lesueur, Berton, Reicha et Boieldieu, M. Cherubini, président de ce comité, adressa ces paroles au professeur : « Monsieur, c'est avec beau« coup d'intérêt que le comité a passé « l'examen de votre classe, et qu'il a trouvé « chez vos élèves l'art de faire chanter les « parties d'une manière élégante et natu« relle; art difficile, si bien connu des « anciens maîtres, et qui se perd aujour« d'hui; c'est avec une vive satisfaction que « nous voyons que vous travaillez à le faire « revivre. » Quelques années après, le grand maître qui avait prononcé ces paroles flatteuses s'est exprimé d'une manière plus explicite encore, dans le rapport qu'il a fait à l'académie des Beaux-arts sur le *Traité du contrepoint et de la Fugue*, écrit par Fétis, pour l'usage du conservatoire; car il l'a déclaré le seul ouvrage de ce genre où les règles de ces compositions scientifiques, particulièrement celles de la fugue, sont exposées avec méthode et clarté. Ce livre, dont presque tous les exemples ont été écrits par Fétis, lui a coûté de longues méditations, parce qu'il avait reconnu la nécessité de prendre la tonalité pour base de la *mélodie*, origine réelle du contrepoint, comme il l'avait prise précédemment pour l'harmonie et la modulation. Or, l'analyse des faits de la succession mélodique des sons, en ce qui concerne la tonalité et les combinaisons de plusieurs parties chantantes, est fort difficile. De là l'absence de toute critique pure dans tous les traités de composition qui ont été publiés depuis plus de deux cents ans, et la forme empirique adoptée par tous les auteurs de ces ouvrages. En s'imposant l'obligation de faire connaître la raison des règles, Fétis s'était entouré d'immenses difficultés.

Vers la fin de 1826, engagé dans de grands travaux pour des ouvrages de différens genres, il conçut un projet que plusieurs de ses amis condamnèrent comme téméraire, et dont ils considérèrent la réalisation comme impossible : ce projet était celui d'un journal uniquement consacré à la musique. Jamais ouvrage de ce genre n'avait pu subsister en France, car personne (les musiciens pas plus que d'autres) ne lisait sur la musique, et l'on ne croyait pas qu'il fût possible de former une classe de lecteurs pour un écrit spécialement consacré à cet art. Dans le premier projet de Fétis, M. Castil-Blaze devait s'associer à lui, et se charger de rendre compte des représentations d'opéras et des concerts. Mais des engagemens antérieurs ne permirent pas à ce critique de prendre part à la nouvelle entreprise projetée, et Fétis prit dès lors la résolution de faire seul ce journal, convaincu qu'il y aurait, dans l'unité de doctrine et de vues d'un tel écrit, avantage pour le public et pour l'art. C'est contre ce projet gigantesque que s'élevèrent les amis de Fétis, persuadés que les forces d'un seul homme ne pourraient y suffire. Cependant, ils ne purent ébranler sa résolution, et *La Revue musicale* parut pour la première fois au commencement du mois de fevrier 1827, et fut continuée sans interruption jusqu'à la fin de la huitième année, au mois de novembre 1835. A l'exception de dix ou douze articles, Fétis rédigea seul les cinq premières années, dont l'ensemble forme environ la valeur de *huit mille pages*, in-8° ordinaire. Pendant les trois premières années, il donna chaque semaine vingt-quatre pages d'impression, d'un caractère petit et serré, et la quatrième année, trente-deux pages d'un plus grand format. Pendant ce temps, il lui fallut assister à toutes les représentations d'opéras nouveaux, aux reprises des anciens, aux débuts des chanteurs, aux concerts de tout genre, visiter les écoles de musique, s'enquérir des nouveaux systèmes d'enseignement, visiter les ateliers des facteurs d'instrumens pour rendre compte des nouvelles inventions ou des

perfectionnemens, analyser ce qui paraissait de plus important dans la musique nouvelle, lire ce qui était publié en France, ou dans les pays étrangers, sur la théorie, la didactique ou l'histoire de la musique, prendre connaissance des journaux relatifs à cet art publiés en Allemagne, en Italie et en Angleterre, et même consulter un grand nombre de Revues scientifiques, pour les faits négligés ar ces journaux; enfin, entretenir une correspondance active, et tout cela sans négliger les devoirs de professeur de composition au conservatoire, et sans interrompre d'autres travaux sérieux. Quelquefois même, des circonstances inattendues l'obligeaient à entreprendre des ouvrages auxquels il n'était pas préparé; c'est ainsi qu'en 1828 il écrivit un mémoire de 56 pages in-4°, sur une question mise au concours par l'Institut des Pays-Bas, concernant le mérite et l'influence des musiciens belges pendant les 14e, 15e et 16e siècles, et qu'en 1830 il céda aux instances d'un libraire, en composant *La musique mise à la portée de tout le monde*, ouvrage destiné à donner des notions de toutes les parties de la musique aux personnes qui ne sont pas musiciennes. Il était peut-être impossible qu'au milieu de tant d'activité et dans une rédaction si rapide, il ne se glissât point des erreurs de faits, et sans doute on peut en signaler plusieurs; mais il ne faut pas oublier que souvent les articles étaient improvisés dans l'imprimerie, lorsque *la copie* manquait pour remplir le journal, ou lorsque quelque circonstance obligeait à changer inopinément, et au moment de mettre sous presse, la disposition primitivement adoptée. Des négligences de style se font aussi remarquer dans la rédaction de la *Revue musicale*; les mêmes considérations peuvent peut-être leur servir d'excuse. Il est bon de remarquer d'ailleurs que pendant plusieurs années, Fétis a rédigé le feuilleton musical du journal intitulé *Le Temps*, conjointement avec *La Revue*, et qu'il a même plusieurs fois écrit trois articles dans le même jour sur un opéra nouveau; de ces trois articles, qui formaient ensemble à peu près vingt-cinq pages in-8° d'impression, un était destiné à la *Revue musicale*, le second au *Temps*, le troisième au *National*; dans chacun d'eux, l'ouvrage était considéré sous un aspect différent; tous les trois paraissaient le même jour, c'est-à-dire le surlendemain de la représentation. Malgré ses imperfections, la *Revue musicale* a joui de beaucoup de faveur auprès des amateurs de musique; aujourd'hui même qu'elle a cessé de paraître, parce que, éloigné de Paris, son ancien rédacteur n'y pouvait plus donner de soins, elle est considérée comme un livre de bibliothèque; les exemplaires en sont recherchés et se vendent cher, parce que toutes les questions de quelque importance y ont été agitées et traitées avec développement, et parce qu'on y aperçoit partout les vues consciencieuses d'un artiste qui se dévoue à son art. Ce journal a d'ailleurs produit un grand bien en France; il y a augmenté le nombre des amateurs de musique, a échauffé leur zèle, fait fonder en beaucoup de lieux des écoles et des concerts publics; a formé des lecteurs à la littérature musicale et des critiques pour les journaux; l'érudition en musique a même fait tant de progrès parmi les Français, depuis la publication de la *Revue*, que les livres qui y sont relatifs, et qui étaient autrefois dédaignés, se vendent maintenant à des prix très élevés.

Dans plusieurs écrits, Fétis avait essayé de démontrer que l'histoire de l'art indique un développement progressif dans les formes, et d'avancement dans les moyens, mais qu'il n'y a eu que transformation dans l'objet, qui est d'émouvoir. Il lui semblait d'autant plus nécessaire d'insister sur ce point, que des préjugés contraires, répandus non seulement parmi les gens du monde, mais aussi chez les artistes, font considérer la musique comme étant dans une progression incessante; ce qui a pour résultats inévitables de faire rejeter comme

suranné tout ce qui n'est pas de l'époque actuelle, d'ébranler la foi de l'artiste en la réalité de son art, de ne présenter les émotions de générations passées que comme de puériles illusions, enfin, de n'offrir l'histoire des monumens de la musique que comme celle de tristes débris d'un monde à jamais oublié. Si des acquisitions de moyens physiques sont faites, on perd, en mettant trop de prix à ces moyens, du côté de la naïveté de la pensée; on se formule, et l'état d'excitation dans lequel on se tient incessamment émousse le principe de la sensibilité. Cette opinion toutefois faisait peu de conversions, parce qu'elle avait à combattre une actualité sans cesse agissante. En 1832, Fétis conçut le plan de ses concerts historiques, comme le meilleur moyen de triompher des résistances des plus incrédules. Cette heureuse idée, accueillie avec enthousiasme, a porté ses fruits, et les concerts de la musique des seizième et dix-septième siècles, ainsi que celui de l'origine et des développemens de l'Opéra en Italie, en France et en Allemagne, ont prouvé, par le vif intérêt qu'ils ont excité, que les assertions de Fétis, à l'égard des qualités distinctives de l'art à toutes les époques, étaient dans le vrai. Et pourtant, malgré ses soins, il ne put parvenir qu'à une exécution fort imparfaite, à cause de la difficulté de faire les études convenables pour bien rendre la musique ancienne, à moins que ce ne soit dans une école dirigée par une intelligente et puissante volonté. D'après le succès éclatant obtenu par ces concerts en l'état d'imperfection où il a fallu les donner, on peut juger de l'effet prodigieux qu'ils auraient produit si les morceaux de musique y eussent été rendus avec le fini, l'ensemble désirable, et dans leur véritable sentiment. Cette belle œuvre d'art se réalisera peut-être quelque jour.

Peu de temps après que le premier concert historique eut été donné, et après avoir vu son succès, Fétis voulut essayer l'effet que produirait sur un certain nombre d'artistes et d'amateurs un cours de la philosophie et de l'histoire de la musique, établi sur un ensemble nouveau d'idées et de faits, résultat de vingt années de réflexions et de travaux; il ouvrit ce cours gratuit au mois de juillet 1832. Dans les leçons qu'il y fit, il n'aborda que quelques-unes des questions qui sont l'objet de l'ouvrage qu'il publiera bientôt sous le titre de *Philosophie de la musique;* mais ces questions excitèrent le plus vif intérêt. Il établit : 1° que l'oreille n'est qu'un organe de perception qui n'apprécie pas les rapports des sons, et que cette appréciation est l'acte d'une faculté spéciale. 2° Que cette faculté d'appréciation des rapports des sons n'établit pas d'une manière absolue les idées de convenance ou d'inconvenance de ces rapports, mais qu'elle formule ces idées en raison de l'ordre de faits au milieu desquels se trouve placé l'individu soumis à l'action des sons, et des habitudes de perception qu'il a contractées dès sa naissance; assertion qu'il démontrait par la diversité des échelles musicales en usage chez différens peuples, et par les sensations opposées qu'elles développent chez les individus qui y sont accoutumés et chez ceux qui y sont étrangers. Cette considération le conduisit à examiner les conformations des différentes échelles de sons qui ont été en usage jusqu'à ce jour; il démontra que chacune a été destinée à un objet particulier; enfin que chacune, suivant sa constitution, a eu des résultats nécessaires et conformes à cet objet. 3° Il classa ces échelles musicales en rationnelles et irrationnelles; inharmoniques et harmoniques, et fit voir que ce n'est pas seulement par la nature des intervalles des sons que chacune de ces gammes a un caractère particulier, mais aussi par l'ordre dans lequel ces intervalles sont rangés; car la gamme moderne du ton d'*ut* majeur, par exemple, étant commencée par *fa*, la tonalité change à l'instant, parce que l'ordre des intervalles est interverti; les mélodies deviennent étranges, et la plupart des combinaisons et des

successions harmoniques cessent d'exister. Telle est la constitution d'une gamme majeure de la musique des Chinois. Cette considération conduisit le professeur à faire remarquer que la division mathématique d'une corde et les rapports de nombres par lesquels se déterminent les proportions des intervalles, sont impuissans à former une échelle musicale, parce que, dans ces opérations numériques, les intervalles se présentent comme des faits isolés, sans liaison nécessaire entre eux, et sans que rien détermine l'ordre dans lequel ils doivent être enchaînés; d'où il conclut que toute gamme ou échelle musicale est un fait métaphysique, né de certains besoins ou de certaines circonstances relatives à l'homme. C'est ainsi qu'il fit voir que les dispositions lascives des peuples orientaux ont donné naissance aux petits intervalles de leur chant langoureux; que le découragement des peuples asservis a fait naitre chez tous les gammes mineures; enfin, que le caractère de dévotion grave et de calme résignation, qu'on trouve dans la prière des chrétiens catholiques romains, a donné naissance à la tonalité du plain-chant, dépouillé de tout accent passionné. 4° Cette tonalité du plain chant servit au professeur à démontrer invinciblement que toute échelle musicale engendre des faits analogues à sa nature; ainsi la note sensible n'existant point avec un rapport au quatrième degré, dans cette tonalité, l'harmonie ne pouvait être que consonnante, et seulement mêlée de dissonances artificielles de prolongation. Or dans un tel système de musique, il n'y avait point de modulation possible, car toute modulation se fait par l'harmonie dissonante naturelle de la dominante; s'il y avait quelquefois un changement de ton dans la musique de la tonalité du plain-chant, ce changement se faisait sans liaison, car l'élément de la transition n'existait pas, et les efforts de Vicentino, de Marenzio et d'autres, pour faire de la musique chromatique, échouèrent contre cette difficulté, ce que n'ont pas vu ceux qui ont parlé de ces choses. Il suit de là que la musique composée dans le système de la tonalité du plain chant est *unitonique,* c'est-à-dire d'un seul ton. 5° Lorsqu'un compositeur osa faire entendre dans les dernières années du seizième siècle l'harmonie dissonante naturelle, il crut ne faire qu'une nouveauté hardie d'harmonie; mais il changea tout à coup la tonalité, en créant la véritable note sensible, par son rapport avec le quatrième degré. Dès lors l'accent passionné fut trouvé; la musique dramatique en fut le résultat immédiat, et la musique religieuse commença à s'altérer, en perdant son caractère calme et grave; l'élément de la transition existait, et la musique devint *transitonique.* Tout était lié dans ce nouveau système comme dans le précédent. 6° Plus tard, le désir de multiplier les accens passionnés a fait imaginer d'altérer les notes naturelles des accords, pour leur donner des attractions ascendantes ou descendantes; au moyen de ces attractions, appelées *enharmonies,* on est parvenu à multiplier les relations d'un ton avec d'autres tons; de telle sorte qu'une même note et une même harmonie peuvent se résoudre en plusieurs tons différens; d'où résulte un système de tonalité multiple désigné par Fétis sous le nom d'ordre *pluritonique.* Ce système est celui qui est maintenant communément employé. Ce professeur l'imaginant *à priori* poussé jusqu'à ses dernières limites, l'a formulé de cette manière : *Un son étant donné, trouver des combinaisons harmoniques par lesquelles il puisse se résoudre dans tous les tons, et dans tous les modes,* et il a trouvé toutes ces combinaisons en généralisant le principe de l'altération. Ainsi s'est trouvé complété de la manière la plus absolue, le système général de la génération harmonique qu'il avait commencé à formuler en 1816. L'étonnement de son auditoire fut porté à l'excès quand on entendit quelques-unes de ces combinaisons, dont les résolutions

étaient complètement inattendues. Fétis a donné le nom d'*omnitonique* à ce système de succession harmonique. S'arrêtant à ce point où il était arrivé, il a fait remarquer que tout ce qu'il venait d'avancer, sur ces diverses transformations de tonalité, était prouvé par les monumens de l'histoire de l'art. C'est aussi en cet endroit qu'il a démontré que dans l'ordre pluritonique, et, *à fortiori*, dans l'omnitonique, la justesse invariable, c'est-à-dire la proportion exacte des intervalles, n'existe pas plus que le tempérament, parce que les altérations momentanées des notes des accords font naître de perpétuelles appellations ascendantes ou descendantes, qui obligent les musiciens doués d'un instinct délicat à modifier incessamment les intonations. Depuis trois ans il a fait une suite d'expériences très minutieuses par lesquelles il est parvenu à déterminer le nombre de vibrations dont les notes altérées diffèrent en raison de leurs combinaisons et de leurs résolutions; ce travail, d'un haut intérêt, est l'objet de deux mémoires destinés à être lus à l'académie des sciences de Paris. Le système d'harmonie, et celui de contrepoint ou de l'art d'écrire, exposés dans les livres publiés par Fétis, ou inédits, ainsi que son histoire générale de la musique, ne sont que les développemens de cette philosophie des tonalités, et des rapports de celles-ci avec l'organisation humaine. Un travail analogue a été fait par lui sur la mesure, le rhythme et la sonorité, matières neuves qui, développées dans la *Philosophie de la musique,* feront connaître *à priori* la destination future de l'art, et qui pour la première fois présenteront cet art dans un système homogène et complet, d'accord avec ce qu'enseignent l'expérience de tous les temps et avec les faits historiques.

Vers la fin de 1832 des propositions furent faites à Fétis, de la part du roi Léopold Ier et du gouvernement belge, pour qu'il acceptât les places de maître de chapelle du roi, et de directeur du Conservatoire de Bruxelles; au mois de mars suivant, il signa des contrats relatifs à cette nouvelle position, et dans le mois de mai suivant il quitta Paris pour vaquer à ses nouvelles fonctions. Le désir de ne rien négliger pour la prospérité de l'école qui lui était confiée, l'a engagé dans de nouveaux et considérables travaux. Outre l'administration de cette école, qui exige beaucoup de soins, il fait lui-même un cours de composition, un cours d'orgue et de plain-chant, un cours de chant d'ensemble, dirige les études d'orchestre, les répétitions et les concerts; enfin il a écrit, pour faciliter l'enseignement, un *Manuel des principes de la musique,* un *Traité du chant en chœur,* un *Manuel des jeunes compositeurs, directeurs de musique et chefs d'orchestre,* une *Méthode des méthodes de piano, ou analyse des meilleurs ouvrages publiés sur l'art de jouer de cet instrument,* et une *Méthode des méthodes de chant,* faite sur le même plan. Tous ces ouvrages paraissent en ce moment.

Les productions que Fétis a publiées jusqu'à ce jour sont celles dont les titres suivent : I. MUSIQUE INSTRUMENTALE. 1° Pièces d'harmonie à huit parties, Paris, Lemoine. 2° Fantaisie pour le piano sur l'air *O pescator dell' onda*, Paris, Ph. Petit. 3° Fantaisie pour le piano sur la ronde du *Petit Chaperon*, Paris, Boieldieu. 4° Trois suites de préludes progressifs pour le piano, Paris, A. Petit. 5° Sextuor pour piano à quatre mains, deux violons, alto et basse, op. 5. Paris, Michel Ozy. 6° Fantaisie chromatique pour le piano, op. 6. *Ibid.* 7° Trois sonates faciles pour piano à quatre mains, op. 7. Paris, A. Petit. 8° Grand duo pour piano et violon, op. 8. Paris, Launer. 9° Variations à quatre mains pour le piano sur l'air : *L'amour est un enfant trompeur,* Paris, Ph. Petit. 10° Marche variée pour le piano, *ibid.* II. OPÉRAS. 11° *L'amant et le mari*, opéra comique en deux actes, représenté au théâtre Feydeau, en 1820. 12° *Les sœurs jumelles*, en un acte, représenté au même théâtre en 1823. 13° *Ma-*

rie Stuart en Écosse, 3 actes (1823); 14° *Le bourgeois de Reims*, en un acte, ouvrage composé pour le sacre de Charles X, et représenté en 1824; 15° *La Vieille*, en un acte, représenté au théâtre Feydeau en 1826. 16° *Le Mannequin de Bergame*, en un acte, au théâtre de la rue Ventadour, en 1832. 17° *Phidias*, en 2 actes, pour l'Opéra (non représenté). III. MUSIQUE DE CHANT. 18° *Deux nocturnes italiens* et une *canzonnette*, Paris, Pleyel. 19° *Miserere* pour trois voix d'homme, sans accompagnement, Paris, A. Petit. IV. MUSIQUE D'ÉGLISE (non publiée). 20° Messe à 5 voix et chœurs, avec orgue, violoncelle obligé et contrebasse. 21° Messe de *Requiem* pour quatre voix et chœur, avec accompagnement de six cors, quatre trompettes, trois trombones, cor à clef, serpent, ophicléide et orgue, composée pour le service funèbre des patriotes belges, et exécutée le 23 septembre 1833, à Bruxelles. 22° Plusieurs messes, motets, litanies, hymnes et antiennes pour 3, 4 et 5 voix, avec orgue, composés dans un nouveau système pour la chapelle de la Reine des Belges. 22° (bis). *Lamentations de Jérémie* à 6 voix et orgue. V. MUSIQUE INSTRUMENTALE (non publiée). 23° Une très grande quantité de pièces d'orgue de tout genre; 24° Soixante fugues et préludes fugués pour le même instrument. Un choix de ces pièces fait partie de *La science de l'organiste*, ouvrage qui sera bientôt publié. 25° Deux symphonies basées sur de nouveaux aperçus d'harmonie, de rhythme et de sonorité. 26° Fantaisie pour piano et orchestre. 27° Deux quintettes pour 2 violons, 2 violes et violoncelle. 28° Un sextuor pour 2 violons, 2 violes, violoncelle et contrebasse. 29° Un quatuor pour piano, violon, viole et basse. Toutes les premières productions de Fétis, telles que symphonies, symphonies concertantes, concertos de violon et de piano, quatuors, messes, offertoires, etc., ont été anéanties. VI. OUVRAGES DIDACTIQUES, HISTORIQUES ET CRITIQUES *publiés ou prêts à paraître*. 30° *Méthode élémentaire et abrégée d'harmonie et d'accompagnement, suivie de basses chiffrées*. Paris, 1824, in-4°, Ph. Petit. 31° *Traité de la fugue et du contrepoint*, composé pour l'usage du conservatoire. Paris, Troupenas, 1825, 2 parties in-4°. 32° *Traité de l'accompagnement de la partition*, Paris, 1829, Pleyel, in-4°. Ouvrage d'un genre neuf, le seul qui existe sur cette matière. 33° *Solfèges progressifs, avec acc. de piano, précédés de l'exposition raisonnée des principes de la musique*, Paris, 1827, M. Schlesinger, in-4°. Une deuxième édition de cet ouvrage vient de paraître; l'accompagnement de piano y a été rendu plus facile. 34° *Revue musicale*, huit années, 1827 — 1834. 15 volumes, dont 10 in-8°, et 5 in-4°. 35° Mémoire sur cette question mise au concours en 1828 par la quatrième classe de l'institut des Pays-Bas: *Quels ont été les mérites des Néerlandais dans la musique, principalement aux 14e, 15e et 16e siècles*, etc. Ce mémoire a été imprimé aux frais de l'Institut, conjointement avec celui de M. R. G. Kiesewetter, qui a obtenu le prix, sous ce titre hollandais. *Verhandelingen over de vraag*, etc. (Mémoires sur la question, etc.) Amsterdam, J. Muller et Ce, 1829, un vol. in-4°. 36° *La musique mise à la portée de tout le monde, exposé succinct de tout ce qui est nécessaire pour juger de cet art, et pour en parler sans l'avoir étudié*. Paris, Mesnier, 1830, un vol. in-8°. Dans la même année il fut fait une deuxième édition de ce livre à Liége, chez Collardin, en un vol. in-12, avec le consentement de l'éditeur de Paris. Une troisième édition, augmentée de plusieurs chapitres et d'un dictionnaire des termes de musique dont l'usage est habituel, a paru à Paris chez Paulin, en 1834, un vol. in-12. Cette édition a été tirée à quatre mille exemplaires. M. Blum a publié une traduction allemande de cet ouvrage sous ce titre : *Die Musik, Handbuch für Freunde und Liebhaber dieser Kunst*, Berlin, 1830, 1 vol. in-12. On a fait aussi

une traduction anglaise du même livre, intitulée *The music made easy*, Londres, 1831, 1 vol. in-12, une traduction italienne, et une hollandaise. 36° *Curiosités historiques de la musique, complément nécessaire de la musique mise à la portée de tout le monde*, Paris, Janet et Cotelle, 1830, un vol. in-8°. Ce volume ne contient qu'un choix d'articles historiques de la Revue musicale. 37° *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique, précédée d'un résumé philosophique de l'histoire de cet art*, Paris et Bruxelles, 1834 et années suivantes, 8 volumes grand in-8°. 38° *Manuel des principes de musique, à l'usage des professeurs et des élèves de toutes les écoles, particulièrement des écoles primaires*. Paris, 1837, Schlesinger, 1 vol. in-8°. 39° *Traité du chant en chœur*, à l'usage des directeurs d'écoles de chant, et des chefs de chœurs des théâtres. Paris, 1837, Schlesinger, in-4°. 40° *Manuel des jeunes compositeurs, des chefs de musique militaire et des directeurs d'orchestre*. Paris, 1837, Schlesinger, un vol. gr. in-8°. 41° *Méthode des méthodes de piano, analyse des meilleurs ouvrages qui ont été publiés sur l'art de jouer de cet instrument*; livre composé pour l'usage du conservatoire royal de musique de Bruxelles. Paris, Schlesinger, 1837, gr. in-4°. 42° *Méthode des méthodes de chant, analyse des principes des meilleures écoles de l'art de chanter*. Paris, Schlesinger (sous presse). VI. OUVRAGES NON PUBLIÉS. 43° *La science de l'organiste*, traité complet de cet instrument, de ses effets, des divers systèmes de l'accompagnement du plain-chant, avec tout l'office catholique-romain, un grand nombre de pièces de tout genre, et un choix de morceaux des plus célèbres organistes italiens, allemands et français, depuis le 16e siècle jusqu'à l'époque actuelle. Deux cent cinquante pages environ de cet ouvrage sont imprimées. 44° *Traité philosophique de l'harmonie*, un vol. in-4°; cinq feuilles de ce livre sont imprimées. 45° *Philosophie générale de la musique*, un vol. in-8°. 46° *Gradualia de tempore ac de sanctis juxta ritum sacro-sanctæ romanæ ecclesiæ, cum cantu ex multis antiquissimis codicibus restituto, quibus dissertatio de Cantilenarum adulteratione præfixa est*. 47° *Antiphonarium divinorum officiorum juxta ritum sacro-sanctæ romanæ ecclesiæ, cum cantu ex multis vetustissimis codicibus restituto, curâ et studio* etc. 48° *Histoire générale de la musique*. Les parties de cet ouvrage qui sont achevées sont : 1° L'histoire des tonalités, de la mélodie et de l'harmonie avec des monumens de cette histoire, depuis le septième siècle de l'ère chrétienne jusqu'au dix-septième. Pour cette partie de son ouvrage, Fétis a traduit en notation moderne, et a mis en partition plus de *huit cents morceaux* de musique inédits ou inconnus. 2° L'histoire de toutes les notations de la musique, travail immense, et complètement neuf. 49° *Collection de traités de musique, presque tous inédits, des auteurs qui ont écrit depuis le onzième siècle jusqu'à la fin du quatorzième, avec des traductions françaises, des notes et des dissertations*. Cette collection renferme les ouvrages de Francon de Cologne, de *Jérôme de Moravie*, de *Philippe de Vitry*, de *Tinctor* ou *Tinctoris*, ainsi que deux traités anonymes et importans du treizième et du quatorzième siècles. Fétis est membre de plusieurs sociétés savantes et musicales de l'Allemagne, de la Hollande, de la France et de l'Italie, et chevalier de la légion d'honneur.

FÉTIS (Mme ADÉLAÏDE-LOUISE-CATHERINE), femme du précédent, est née à Paris, le 23 septembre 1792. Son père, inspecteur général des eaux et forêts des départemens des Ardennes et des Forêts, avait été précédemment membre des assemblées législatives; sa mère, connue sous le nom de *Mlle de Keralio*, comme auteur de *L'histoire d'Élisabeth, reine d'Angle-*

terre (Paris 1785, 5 vol. in-8°), de divers ouvrages, traduits de l'anglais, et de plusieurs romans, était fille du chevalier de Keralio, membre de beaucoup d'académies, et sous-gouverneur de l'école militaire de Paris. Mariée lorsqu'elle eut à peine atteint l'âge de quinze ans, Mme Fétis s'est livrée à l'étude des arts, sous la direction de son mari. On lui doit une traduction française du livre de M. William C. Stafford intitulé : *A history of music*, publiée sous le titre de *Histoire de la musique, traduite de l'anglais, avec des notes, des corrections et des additions* (Paris, Paulin, 1832, un vol. in-12). C'est d'après cette traduction qu'a été faite la version allemande publiée à Weimar en 1835.

FETTER (MICHEL), magister et pasteur primaire à Gorlitz, mourut dans ce lieu le 28 décembre 1694. Gerber le cite comme auteur d'un livre intitulé *Organo-praxis mystica*, Gorlitz, 1689, in-4°. Il y a quelque apparence que cet ouvrage est relatif à la théologie plutôt qu'à la musique, et que Gerber s'est trompé lorsqu'il a cru qu'il s'agissait de l'orgue.

FEUM (ANTOINE) ou FÉVIN, naquit à Orléans, vers la fin du quinzième siècle. Glaréan le cite avec éloge parmi les successeurs et imitateurs de Josquin Deprès, et a inséré dans son *Dodecachordon* (p. 355) un *Pleni sunt cœli* extrait de la messe *Ave Maria* de cet auteur. Il assure que la modestie de Fevin égalait son talent. On trouve trois messes de cet auteur dans la collection des *messes et motets de la couronne* ; l'une d'elles, intitulée *Sancta trinitatis*, paraît digne de Josquin. Trois autres messes du même compositeur ont été insérées dans la collection excessivement rare qui a pour titre : *Liber quindecim missarum electarum quæ per excellentissimos musicos compositæ fuerunt*, publiée par André Antiquis de Montona, Rome, 1516, in-fol. max. La première de ces messes est intitulée *Missa de Ave Maria;* elle est à quatre parties; c'est de celle-ci que Glarean a tiré le morceau qu'il a publié. La seconde, qui a pour titre *Missa Mente tota*, est aussi à quatre parties; la troisième, *Missa de Feria*, à cinq voix, est un chef-d'œuvre de science et de facture.

FEVRE (DENIS LE), maître de musique à Roye, en Picardie, vers le milieu du 17e siècle, a fait imprimer à Paris, en 1660, des cantiques et des hymnes en musique.

FEVRE (LE). Voyez LEFEVRE.

FEVRIER (HENRI-LOUIS), organiste au collége des jésuites à Paris, vers 1750, a publié deux livres de pièces de clavecin, en 1755 ; elles sont d'un bon style.

FEYER (CH.), violoniste allemand, vivait à Berlin vers 1790. On a de lui : 1° Concerto pour le violon, op. 1, Paris, Imbault, et Berlin, Hummel, 1791. 2° Concerto pour le violon, op. 2, Berlin et Offenbach, 1792.

FEYERTAG (MAURICE), professeur de musique à Duderstadt, dans le Hanovre, vers la fin du 17e siècle, était né dans la Franconie. Il a publié une méthode de chant en Allemand, sous le titre de *Syntaxis minor zur Singekunst*, Duderstadt, 1696, in-4° de 32 feuilles.

FEYOO Y MONTENEGRO (BENOÎT-JÉROME), naquit à Compostelle le 16 février 1701. Après avoir terminé ses études dans l'université d'Oviédo, il entra, en 1717, au couvent de St-Benoît de la même ville. Après avoir été nommé docteur en toutes les facultés et professeur de théologie, il devint ensuite abbé du monastère de St-Vincent, à Oviedo, où il mourut le 16 mai 1764. Malgré les devoirs que lui imposaient les diverses charges dont il fut revêtu, Feyoo fut l'un des écrivains les plus féconds de l'Espagne. Au nombre de ses écrits, on trouve *El Deleyte della Musica, accompanado de la virtud, hace la tierra el noviciado del Cielo*. Forkel, qui indique cet ouvrage (*Allgem. Litter. der Musik*, p. 10), ne fait point connaître sa date ni le lieu de l'impression ; il est vraisemblable qu'on le trouve dans la collection des œuvres de Feyoo, donnée à Madrid, en 1780, 33 vol. in-8°. On en

a publié un extrait en allemand dans les *Hamburgische Unterhaltungen* (Entretiens hambourgeois, t. 1, p. 526-533), Feyoo a traité aussi de la musique d'église dans son *Teatro-Critico universal*, Madrid, 1738-1746, 16 vol. in-8°. Cet ouvrage a été traduit en français par d'Hermilly, Paris, 1742, 12 vol. in-8°.

FEYTOU (L'ABBÉ), né à Langres, en 1751, se livra à l'étude de la musique à l'âge de dix-huit ans, et devint enthousiaste du système de la basse-fondamentale, qu'il prétendait cependant modifier par ses découvertes particulières. Il annonça dans le journal encyclopédique du mois de février 1788, p. 153, un cours de musique où il voulait développer son système. Il prétendait se servir, pour rendre l'étude de l'harmonie plus facile, d'une invention qui lui appartenait et qu'il appelait *pupitre harmonique*. Il avait été chargé de la rédaction des articles de théorie dans la partie musicale de l'*Encyclopédie Méthodique*, et déjà il en avait terminé un certain nombre, lorsqu'il obtint un bénéfice qui l'obligeait à résidence, et qui le ramena dans sa ville natale, dont il fut aussi nommé bibliothécaire. Il fut donc obligé de renoncer à son cours de musique et à son travail de l'encyclopédie. M. de Momigny a terminé celui-ci en réfutant l'abbé Feytou dans toutes les occasions. Cet abbé était membre de l'académie des sciences de Dijon. On ignore l'époque de sa mort.

FIALA (JOSEPH), hautboïste célèbre, naquit à Lochowitz, en Bohême, vers le milieu du 18e siècle. Ne pouvant d'abord se procurer une existence avec l'instrument qu'il avait adopté, il fut forcé de se faire domestique d'un comte Saxon; mais ayant continué ses études musicales dans sa condition servile, il se trouva bientôt en état de quitter son maître et de voyager. Partout il obtint les plus grands succès par la pureté du son qu'il tirait de son instrument, et par le fini de son jeu. Vers 1776 il fut engagé dans l'orchestre de l'archevêque de Salzbourg; il vivait encore en 1811. On a gravé deux œuvres de quatuors pour violon, de sa composition, à Francfort et à Vienne, vers 1780 et 1786. On connaît aussi en manuscrit plusieurs de ses concertos pour hautbois, flûte et violoncelle, et des symphonies à grand orchestre; enfin, *Six duos pour violon et violoncelle, op.* 4, *liv.* 1 *et* 2, ont été publiés à Augsbourg, chez Gombart, en 1799, et des trios concertans pour flûte, hautbois et basson, liv. 1 et 2, Ratisbonne, 1806.

FIBICH (ANTOINE). Voy. FIEBICH.

FICHTHOLD (HANS), très bon luthier allemand, vivait vers 1612. Baron fait l'éloge des luths construits par cet artiste dans son traité historique sur cet instrument (p. 94).

FIDANZA (PIERRE), violoniste italien, vécut dans la seconde moitié du 18e siècle. On a de lui en manuscrit six sonates pour deux violons.

FIDO (HENRI), né dans la Lithuanie, vers le milieu du 17e siècle, a fait imprimer un discours académique qui a pour titre : *De Studioso Musicæ, seu quæstio an studium in Musica arte, et quantum quidem ponere liceat optimarum artium studioso; ad orat. Fried. Hippol. Gerhardi de eodem argumenta, cum ejusdem orat.* Francfort-sur-l'Oder, 1695, in-fol.

FIEBICH (ANTOINE-FRÉDÉRIC), élève et gendre du célèbre organiste Segert ou Segr, naquit en Bohême, et fut considéré comme un compositeur habile, et comme un virtuose de premier ordre sur la trompette. Il était aussi d'une adresse remarquable dans le jeu des timbales. Pendant plus de vingt ans il fut employé à l'église métropolitaine de Prague et à l'orchestre du théâtre comme trompette solo. Il est mort en cette ville le 16 novembre 1800. Cet artiste a laissé en manuscrit plusieurs messes et un oratorio intitulé *Ave Maria*. Pendant la dernière année de sa vie, il s'occupa du perfectionnement des timbales, et inventa une nouvelle manière de les accorder.

FIEBIG (JEAN-CHRISTOPHE), directeur du chœur et recteur du collége, à Aussig, sur l'Elbe, naquit en Bohême, et mourut

dans un âge peu avancé le 28 mai 1714. On connaît de lui en manuscrit quelques messes, des litanies et un *Salve Regina*.

FIEBIGER (IGNACE), compositeur né en Bohême, vécut vers le milieu du 18e siècle. Son oratorio *Le fils prodigue* fut exécuté en 1794, à St.-Égide, église des Dominicains de Prague.

FIEDLER (RESTITUTUS), moine de l'ordre des Frères-Mineurs, remplissait avec distinction les fonctions d'organiste, en 1760, au couvent de son ordre à Leitmeritz, en Bohême. Il avait reçu des leçons de contrepoint et d'orgue de son compatriote, Bohuslas Czernshorsky, organiste et compositeur de grand mérite. Fiedler a écrit de fort bons préludes pour l'orgue, qui sont restés en manuscrit.

FIEDLER (C.-H.), musicien qui vivait à Hambourg au commencement du 19e siècle, a publié un ouvrage qui a pour titre : *Musikalisches Würfelspiel, oder der unerschœpfliche Ekossaisen-Komponist, für klavier, zum gebrauch für Müsiker in kleinen Stædten und auf dem Lande* (Jeu de dez musical, ou le compositeur inépuisable d'écossaises, pour le clavecin, etc.), Hambourg, 1801. On a aussi de cet artiste : *Kurze Anweisung die Guitare zu spielen mit* 18 *Handstücken* (Courte instruction pour apprendre à jouer de la guitare), Hambourg, Perthes (sans date), et *Praktischer Unterricht im Klavier spielen* (Enseignement pratique pour jouer du clavecin), Hambourg, Gundermann (sans date). Comme compositeur, Fiedler s'est fait connaître par une marche pour 2 clarinettes, 2 cors, 1 trompette et 2 bassons, Hambourg, Boehme, des variations pour deux violons, *ibid.*, et quelques autres petites pièces.

FIELD (JEAN), pianiste célèbre, est né à Bath, en Angleterre, en 1783. Après avoir commencé l'étude de la musique sous la direction d'un maître médiocre, il fut présenté à Clementi dont il devint l'élève favori. Dans un voyage qu'il fit à Paris avec son illustre professeur, en 1802, il étonna tous ceux qui l'entendirent par le brillant et le fini de son jeu, et surtout par la manière admirable dont il exécutait les fugues de Bach et de Handel. A cette époque il suivit Clementi en Allemagne. Arrivé à Vienne, il consentit à devenir l'élève d'Albrechtsberger pour le contrepoint ; mais lorsqu'il vit Clementi prêt à le quitter pour se rendre en Russie, il le conjura de l'emmener avec lui et de ne le point abandonner encore. Ayant obtenu ce qu'il désirait, il se rendit à Pétersbourg, où il donna, en 1804, un concert brillant avec Mme Mara. Il prit dès lors le parti de s'établir en Russie, et Clementi l'y retrouva l'année suivante, jouissant déjà d'une grande réputation. Cependant Field ne demeura pas toujours à Pétersbourg ; il fit aussi un long séjour à Moscou, où il se rendit en 1822, et où il aurait pu faire la plus brillante fortune, si une paresse invincible ne lui avait fait négliger ses élèves et fait passer au lit la plus grande partie du temps. Son premier concert en cette ville lui procura une *recette de six mille roubles*. Après avoir fait quelques voyages en Courlande, en Lithuanie et à Pétersbourg, il est retourné à Londres en 1831, et s'y est fait entendre avec succès, puis il s'est rendu à Paris, où son jeu élégant, et sa belle manière de chanter sur son instrument ont fait admirer son talent, quoique son exécution n'eût pas la puissance qu'on remarque chez les pianistes de l'école moderne. Après avoir donné plusieurs concerts en cette ville, il s'est mis à voyager dans le midi de la France, dans les Pays-Bas, se faisant entendre partout. Parti de Bruxelles au printemps de 1833, il s'est rendu en Italie par la Suisse, y a fait peu de sensation, et n'est arrivé à Naples qu'après avoir éprouvé beaucoup de contrariétés. Là, de nouveaux malheurs l'attendaient ; il y fut atteint d'une maladie grave, et fut obligé d'y rester dans une situation peu fortunée et sans pouvoir y donner de concerts jusques vers le milieu de l'été 1835. On dit qu'il n'a

pu se soustraire aux privations de toute espèce auxquelles il était en butte qu'en s'attachant à une famille russe qui l'a emmené de nouveau dans l'intérieur de la Russie. Il est mort à Moscou au mois de janvier 1837. Field avait épousé autrefois une pianiste française, dont il était séparé depuis longtemps. On a de cet artiste les compositions suivantes pour le piano : 1° *Sept concertos*, gravés en Allemagne et à Paris. Le cinquième est intitulé *l'Incendie par l'orage*. 2° *Deux divertissements*, avec accompagnement de 2 violons, flûte, alto et basse : 3° un *Quintetto pour piano, 2 violons, alto et basse* : 4° *Rondeau*, avec accomp. de 2 viol. alto et violone. 5° *Variations sur un air russe, à quatre mains*; 6° *Grande walse*, idem. 7° *Trois sonates*, dédiées à Clementi, lettres A, B, C. 8° *Sonate en si*, 9° *Deux airs en rondeaux*; 10° *Exercice modulé dans tous les tons*; 11° *Fantaisie* en *la* sur l'air de Martini, *Ma Zétulbé*; 12° *Trois nocturnes*; 13° Fantaisie sur le motif de la polonaise, *Ah! quel dommage*; 14° *Trois romances*; 15° *Rondeau écossais*; 16° *Polonaise en forme de rondeau*; 17° Deux airs anglais, *go to the devil*, et *Shake yourself*; 18° *vive Henri IV* varié, et plusieurs autres morceaux détachés. Tous ces ouvrages ont été gravés plusieurs fois en Allemagne, en France et en Angleterre.

FIENUS (JEAN), en flamand FYENS, plus connu sous le nom de TURNHOUT, qu'il avait pris du lieu de sa naissance, dans le Brabant, fut médecin assez habile, et, si l'on en croit quelques auteurs, musicien recommandable. Il exerça la médecine à Anvers jusqu'en 1584, époque où cette ville fut assiégée par le duc d'Albe. Il se retira alors à Dordrecht, où il mourut le 2 août de l'année suivante. Swertius et Foppens, d'après lui, assurent que Fyens n'est point l'auteur des compositions musicales qu'on lui attribue, et qu'elles appartiennent à un autre *Jean de Turnhout*, qui était son parent et son contemporain. Les dates de quelques-uns de ces ouvrages rendent cette conjecture assez probable. Quoi qu'il en soit, on a sous le nom de *Jean de Turnhout* les ouvrages suivans : 1° *Madrigali a più voci*, Douai, 1559, in-4°, 2° *Madrigali a sei voci*, Anvers, 1580, in-4°, 3° Madrigali à sei voci, Anvers, 1589, in-fol. 4° *Cantiones Sacræ 5, 6 et 8 vocum*. Douai, 1600, in-4°, Fyens eut un frère aîné qui fut maître de chapelle du roi d'Espagne, et qui mourut en 1594. Ce frère était probablement *Gérard de Turnhout*, qui a fait imprimer à Louvain, en 1565, deux livres de chansons à trois voix.

FIESCO (JULES), luthiste et compositeur, né à Ferrare en 1519, fut attaché à la chapelle des ducs Hercule II et Alphonse II d'Est; et mourut en 1586. Il a fait imprimer les ouvrages suivans de sa composition : 1° *Madrigali a quattro voci*, Venise 1554. 2° *Madrigali à 4, 5 et 6 voci*, ibid., 1563. 3° *Due Dialoghi a sette e due a otto voci*, ibid., 1564. 4° *Madrigali a cinque voci*, ibid., 1567. 5° *Musica nova a cinque voci*, ibid., 1569.

FIFIN (JACQUES), musicien anglais, vivait à Londres dans les premières années du 19e siècle. On a gravé sous son nom : *The musical calendar, or vocal Year for one, two or three voices, with introductory symphonies expressive of the four seasons*. Londres, 1801.

FIGUEROA (BARTHOLOMÉ-CAIROSCO-DE), poète espagnol, chanoine et prieur de l'église cathédrale de Canarie, naquit à Logroño, vers 1510, et mourut en 1570. Dans la seconde partie de son livre intitulé *Templo militante, flos Sanctorum y triumphos de las virtudes*, il a mis en tête de la vie du pape A. Léon un éloge de la musique, en une chanson, dont quatre couplets ont été insérés dans le *Parnaso español*.

FIGULUS (WOLFFGANG), dont le véritable nom était *Tœpfer*, qui signifie *potier de terre*, naquit à Naumbourg. En 1551, il succéda à Michel Voigt dans la

place de chantre de l'école de Meissen : il vivait encore en 1588. On a de ce musicien : 1° *Elementa musica*, Leipsick, 1555, in-8°, 3 feuilles. Blankenburg cite, dans son édition du dictionnaire de Sulzer (1787, t. IV, p. 311), une édition de ces éléments de musique sous la date de 1550 ; c'est probablement une faute d'impression. *Cantiones sacræ* 4, 5, 6 *et* 8 *vocum*, 1575, in-4°, 3° *Vetera et nova carmina sacra et selecta, de Natali-Christi*, 4 *vocum à diversis composita*, 1575. On y trouve plusieurs pièces de la composition de l'éditeur. 4° *Hymni sacri et Scholastici cum melodiis et numeris musicis, aucti à M. Frid. Birck*. Leipsick, 1605, in-8°.

FILIPPINI (ÉTIENNE), surnommé *l'Argentina*, moine augustin, fut maître de chapelle à Saint-Jean l'Évangéliste de Rimini, dans la seconde moitié du 17e siècle. Il a beaucoup écrit pour l'église. Son œuvre onzième est intitulé *Salmi concertati a tre voci con due violini*, Bologne, 1685, in-4°.

FILIPUCI (AUGUSTIN), maître de chapelle à Saint-Jean-du-Mont et organiste à l'église *della Madona di Galiera* à Bologne, vers le milieu du 17e siècle, est auteur d'un recueil qui a pour titre : *Messa e Salmi per un vespro a cinque voci, con* 2 *violini e ripieni*, *Op.* 1. Bologne, 1665, in-4°.

FILS (. . . .). On a publié à Vienne sous ce nom, chez Kozeluch, en 1800, une méthode de violon sous le titre suivant, en mauvais français : *Très facile méthode pour jouer au violon les sons harmoniques dans tous les tons majeurs et mineurs*.

FILSL (. . .), violoncelliste, organiste et compositeur distingué, né en Bohême, vivait à Prague vers le milieu du 18e siècle. On a de lui de grandes messes dans le style ancien, beaucoup de concertos pour le violoncelle, et des pièces d'orgue. Sa musique d'église est encore estimée en Bohême. La plupart de ses compositions sont conservées en manuscrit au couvent de Strahow.

FILTZ (ANTOINE), violoncelliste au service de l'électeur Palatin, à Manheim, se distingua comme compositeur de musique instrumentale. Il mourut en 1768, fort jeune encore. Les ouvrages de sa composition qui ont été publiés sont six symphonies à huit instrumens, six trios pour clavecin, violon et basse, et six trios pour violon. Il a laissé en manuscrit des concertos pour violoncelle, pour flûte, pour hautbois et pour clarinette.

FINATTI (JEAN-PIERRE), compositeur italien, vivait vers le milieu du 17e siècle. Il a publié un recueil de messes, motets, litanies de la Vierge et des quatre antiennes solennelles à 4 voix avec instrumens, œuvre 2e. J'ignore quel est l'œuvre premier de ce musicien.

FINAZZI (PHILIPPE), compositeur et sopraniste, né à Bergame en 1710, chanta d'abord dans l'Opéra italien à Breslau, en 1728. Il passa ensuite au service du duc de Modène, et revint en Allemagne vers 1737. Ayant amassé quelque fortune, il acheta, en 1748, une maison de campagne à Jersbeck, près de Hambourg, pour y passer le reste de sa vie. Sa probité et ses talens lui valurent l'estime et l'amitié des personnes les plus distinguées, et particulièrement celle du baron d'Ahlefeld, conseiller intime du roi de Danemarck, et du poète Hagedorn. En 1758, il se cassa les deux jambes ; la veuve d'un maréchal entreprit sa guérison et lui prodigua ses soins. Pénétré de reconnaissance, Finazzi l'épousa et lui laissa tous ses biens à sa mort, qui eut lieu le 21 avril 1776. On a gravé à Hambourg, en 1754, *six symphonies à quatre parties*. Il a laissé en manuscrit l'opéra de *Temistocle*, un intermède intitulé *La pace campestre*, quelques morceaux de chant pour le théâtre, et une cantate pour la fête de naissance de la reine Caroline.

FINCK (HENRI), compositeur distingué de l'école allemande, fut attaché au ser-

vice du roi de Pologne, vers 1480. Il ne paraît pas que son maître ait eu pour son mérite toute l'estime qui lui était due, car Finck lui ayant demandé une augmentation de traitement en reçut cette réponse: *Un pinson, que je fais enfermer dans une cage, me chante toute l'année, et me fait autant de plaisir que vous, quoiqu'il ne me coûte qu'un ducat.* On ignore si Finck passa le reste de sa vie au service de ce prince aux oreilles de corne. Les ouvrages de ce compositeur sont fort rares; on en trouve un dans la bibliothèque de Zwickau, sous ce titre: *Schœne ausserlesene Lieder des hochberümpten Heinrici Finckens, samt andern newen Liedern von den fuernemsten dieser Kunstgesetzt, lustig zu singen und auff die Instrument dienlich, vor nie in Druck aussgegangen* (Chansons choisies du célèbre Henri Finck, etc.), petit in-4°, sans date. Gerber présume que cette collection a été imprimée vers 1550. Elle contient 55 chants à voix seule. On trouve aussi quelques pièces de cet habile musicien dans les *Concentus* 4, 5, 6 *et* 8 *vocum* de Salblinger, Augsbourg, 1545, in-4°.

FINCK (HERMANN), compositeur et théoricien, vivait à Wittenberg, vers le milieu du 16e siècle. On ignore quel fut le lieu de sa naissance; il est vrai qu'il se qualifie de *Birnensis* dans un livre qu'il a publié sur son art; mais ce mot est inconnu dans la géographie. Forkel, d'après Walther, dit (*Allgem. Litter. der Musik*) qu'il fut d'abord maître de chapelle en Pologne: si cela est, il se peut que *Birnensis* soit une faute d'impression, et qu'on doive lire *Bilnensis* (de Wilna). L'ouvrage que Finck a publié est intitulé: *Practica Musica, exempla variorum signorum, proportionum et canonum, judicium de tonis ac quædam de arte suaviter et artificiose cantandi* (Musique pratique, contenant les exemples de différens signes, des proportions et des canons, la connaissance des tons, et des observations pour chanter avec goût), Wittenberg, 1556, in-4°. Les auteurs du Dictionnaire des Musiciens (Paris, 1810) ont dit à propos de ce livre: « Ce titre ne promettait « pas un ouvrage bien écrit; il était néan« moins fort intéressant, parce qu'il con« tenait beaucoup de détails historiques « sur les compositeurs de son temps; mais « il est devenu si rare que *de nos jours il « paraît impossible* d'en rencontrer un « seul exemplaire. » Il est singulier que ces auteurs, qui semblaient attacher tant de prix au livre de Finck, ne se soient pas donné la peine de le chercher; ils en auraient trouvé un exemplaire à la bibliothèque Mazarine de Paris. Ils ajoutaient que par bonheur Walther, qui probablement en possédait un, a transcrit, « dans son « lexicon, un fragment extrêmement im« portant du premier chapitre qui traitait « des inventeurs de la musique. » Il n'y a pas un mot de cela dans le lexique de Walther; c'est Gerber qui le premier a donné ce passage dans la première partie de son Dictionnaire des Musiciens. Finck promettait, dans ce passage, de donner dans un autre livre des détails sur un grand nombre de compositeurs dont il n'avait point parlé, et de fournir des renseignemens sur leur vie et sur leurs ouvrages; mais il n'a pas tenu sa promesse. Au surplus, on ne trouve rien dans la *Practica Musica* de Finck qui distingue ce livre de ceux du même genre qui ont été publiés à la même époque.

FINÉ (ORONCE), naquit à Briançon en 1494, et vint fort jeune à Paris, où il fit ses études au collége de Navarre. François Ier le nomma professeur de mathématiques au collége royal, en 1530, et il occupa cette place jusqu'à sa mort arrivée le 6 octobre 1555. Il a traité de la musique dans ses deux ouvrages intitulés *Protomathesis, seu opera mathematica*, Paris, 1532, in-fol.; et *De Rebus mathematicis hactenus desideratis libri IV*, Paris, 1556, in-fol.

FINETTI (JACQUES), moine franciscain, né à Ancone, était, en 1611, maître de

chapelle dans sa ville natale, et passa ensuite en la même qualité à l'église de Saint-Marc, à Venise. On a de lui les ouvrages suivans : 1° *Psalmi Vespertini 8 vocum*, Venise, 1611. 2° *Concerti a quattro voci*, ibid., 1615. 3° *Triplex sacrorum concentuum fascicul. Jacob Finetti, Petri Lappii et Jul. Bellii*, 2, 3, 4-6 *et pluribus vocibus*, Francfort, 1621, in-4°. 4° *Trium Italiæ lucidiss. Syderum Musicorum, utpote Jacobi Finetti, Petri Luppi et Julii Belli* 55 *Meditationes Musicæ* 1, 2, 3, 4-6 *voc. nunc primum in Germania divulgatæ*, Francfort, 1621, in-4°.

FINGER (GODEFROY), instrumentiste et compositeur, né à Olmutz, vers 1660, passa en Angleterre en 1685, et y fut attaché au service de Jacques II, comme maître de chapelle. Après y avoir écrit un opéra, différens morceaux détachés pour le théâtre et quelques œuvres de musique instrumentale, il retourna dans sa patrie, en 1700, et y devint musicien de la chambre de Sophie-Charlotte, reine de Prusse. En 1717, il était maître de chapelle de la cour de Gotha. On ignore l'époque de sa mort. Les ouvrages connus de sa composition sont : 1° *The Judgement of Paris* (Le Jugement de Pâris), opéra représenté à Londres en 1691. 2° *Sieg der Schœnheit uber die Helden* (Triomphe de la beauté sur les héros), opéra, à Berlin, en 1706. 3° *Roxane*, opéra, *ibid.*, 1706. 4° Un œuvre de sonates, gravé à Londres, en 1688. On y trouve son portrait. 5° *Douze sonates, consistant en* 3 *solos pour le violon*, 3 *trios pour le même instrument*, 3 *quatuors pour violon et viole, et* 3 *quatuors pour trois violons et basse continue*, op. 1, Amsterdam, Roger. 6° 6 *Sonates, savoir*, 3 *solos pour la flûte, et* 3 *solos pour le violon, avec basse continue*, op. 2, *ibid.* 7° *Sonate a flauto solo con basso continuo*, op. 3, *ibid.* 8° *Sonate a* 2 *violini e basso continuo*, op. 5.

FINI (MICHEL), compositeur dramatique, né à Naples, dans les premières années du 18e siècle, a écrit, à Venise, en 1731 et 1732 les intermèdes suivans : 1° *Pericca et Varrone*. 2° *I Dei birbi*. Il a écrit aussi un grand opéra qui a pour titre *Gli Sponsali d'Enea*.

FINK (GODEFROI-GUILLAUME), rédacteur actuel de la Gazette musicale de Leipsick, est né à Stadtsalza sur l'Ilm, le 7 mars 1783, et a reçu dans sa jeunesse des leçons de piano et d'orgue du chantre Gressler. Admis ensuite comme sopraniste au chœur du collége de Nauenbourg, il continua ses études sous la direction du recteur de ce collége, Fürstenhaupt, et du magister Schocher. Dans l'article relatif à M. Fink, inséré dans l'*Universal-Lexicon der Tonkunst*, dont il est un des rédacteurs, il est dit que dès ce temps il se distingua par des essais de poésie latine, et des morceaux de musique religieuse, dont quelques-uns étaient écrits avec orchestre. En 1804, il commença ses études de théologie, qu'il ne termina qu'en 1809. Ce fut à cette époque qu'il publia quelques recueils de chansons allemandes avec accompagnement de piano, dont il avait fait les vers et la musique. En 1810, il fit aussi paraître chez Kühnel, à Leipsick, des chansons populaires, et des chants religieux à plusieurs voix. Les deuxième et troisième cahiers de ces collections furent publiés l'année suivante. Déjà il s'était fait connaître comme écrivain sur la musique par une dissertation sur la mesure et le rhythme publiée dans les nos 13, 14 et 15 de la 11e année de la Gazette musicale de Leipsick (ann. 1808-1809). Ses conversations avec Auguste Apel avaient attiré son attention sur ce sujet ; mais son travail, bien qu'étendu, est superficiel. M. Fink n'avait pas aperçu la grande et belle loi de combinaison des temps binaires à divisions binaires, des temps binaires à divisions ternaires, des temps ternaires à divisions binaires, et des temps ternaires à divisions ternaires, sur quoi repose toute la théorie de la métrique musicale. Sans la connaissance de cette loi, on ne fera ja-

mais rien sur ce sujet qui ait quelque valeur.

En 1812, M. Fink établit une maison d'éducation à Leipsick; il la dirigea jusqu'en 1827. Pendant ces quinze années il publia un volume de poésies (chez Hartnock, en 1813), un livre intitulé *Les Dévotions* (chez Gœschen, en 1814), et un volume de sermons en 1815. Vers le même temps il fit paraître aussi des recherches sur quelques anciens chants de l'église tels que le *Dies-iræ*, le *Stabat mater*, le *Salve regina*, dans le *Magasin pour les prédicateurs chrétiens*, par Tzschirner, et dans la Gazette musicale de Leipsick. En 1827, il s'est chargé de la rédaction de cette feuille qui n'a pas conservé entre ses mains l'intérêt que Rochlitz avait su lui donner. Cependant l'auteur de l'article biographique de M. Fink dit que ses fonctions comme rédacteur de cette feuille le placent à la tête de la critique musicale; il est douteux que MM. Godefroi Weber et Hientzch se soumettent à ce jugement. Les articles insérés par ces deux critiques dans les recueils périodiques intitulés *Cæcilia* et *Eutonica*, ont, dans leur genre, une incontestable supériorité sur tout ce qui est sorti de la plume de M. Fink. Il suffit de lire quelques articles de celui-ci pour être convaincu que le savoir lui manque absolument dans la partie didactique de l'art, et qu'il n'a que des connaissances superficielles concernant son histoire. Dans le livre qu'il a publié sous ce titre : *Erste Wanderung der altesten Tonkunst, als Vorgeschichte oder erste Periode derselben* (Première excursion de la musique la plus ancienne, comme histoire préliminaire, ou première période de l'histoire de cet art), Essen, Bædecker, 1831, in-8°, les matériaux fournis par le grand ouvrage de la *Description de l'Égypte*, le voyage de M. Denon, les mémoires de Jones traduits par M. de Dalberg, et d'autres livres modernes ne lui ont présenté que des faits dont il n'a point aperçu la liaison; ses vues manquent de portée, et rien ne s'élève au-dessus de la médiocrité dans ce petit volume. M. Fink a fourni des articles de musique à l'Encyclopédie allemande de Ersch et Gruber, au Dictionnaire de la conversation publié par Brockhaus à Leipsick, et à *l'Universal Lexikon der Tonkunst*, publié par M. Schilling.

FINKE (JEAN-GEORGE), bon facteur d'orgues à Saalfeld, dans la première partie du dix-huitième siècle, a construit plusieurs beaux instrumens, parmi lesquels on remarque celui de Gera, qui a trois claviers à la main, un clavier de pédale, et quarante-deux jeux. En 1713, il a construit un autre orgue à deux claviers et pédale, composé de dix-huit jeux, et d'une très-bonne harmonie.

FINNO (MAG. JACQUES), prédicateur à Abo, dans la Finlande, vécut dans la seconde moitié du seizième siècle. On lui doit deux recueils intéressans qui ont pour titre : 1° *Cantiones piæ Episcoporum veterum in regno Suecia, præsertim magno Ducatu Finlandiæ usurpatæ, cum notis musicalibus*, Greifswald, 1582, et Rostock, 1625. 2° *Hymni ecclesiastici Finnici idiomatis aucti*. Sans date ni nom de lieu.

FINOLD ou FINNOLT (ANDRÉ), né à Neuhausen, dans la Thuringe, fut maître d'école à Schloss-Helderungen au commencement du dix-septième siècle. Il est auteur des ouvrages suivans : 1° *Magnificat Genethliacum, 8 vocum*. Erfurt, 1616, in-4°. 2° *Prodromus musicus, oder 3 Magnificat 8 vocibus*. Erfurt, 1620, in-4°. 3° *Die frœlich Aufferstehung Jesu-Christi, mit* 1, 2, 3 *und* 4 *Stimmen gesetzt* (la joyeuse résurrection de Jesus-Christ, pour 1, 2, 3 et 4 voix), Erfurt, 1621.

FINOT. *V*. PHINOT.

FINTH (. . . .), luthier allemand, se fixa à Paris vers 1765, et se fit remarquer par la bonté des violons qu'il fabriqua jusqu'en 1780. Il avait pris Stradivari pour modèle, et le copia si bien, qu'on a souvent attribué ses instrumens à ce luthier célèbre. Ses violons, tous vernis à l'huile, sont d'un beau fini.

FIOCCHI (VINCENT), né à Rome, en 1767, a fait ses études musicales à Naples, au conservatoire de *la Pietà de' Turchini*, sous la direction de Fenaroli. Après avoir composé en Italie seize opéras, qui sont maintenant oubliés, il vint à Paris, en 1802, et y débuta par *le Valet des deux Maîtres*, ouvrage qui avait été déjà traité par Devienne, et qu'il remit en musique. Cette pièce eut peu de succès. M. Fiocchi se livra alors à l'enseignement du chant et de la composition. En 1807, il publia, conjointement avec Choron, un livre intitulé : *Principes d'accompagnement des écoles d'Italie*, Paris, Imbault, in-4°. Il écrivit aussi des *Ricercari* à deux et trois voix, avec basse chiffrée, dont quelques-uns ont été insérés dans la collection de pièces italiennes publiées chez Pleyel en 1808 : ces productions sont d'un bon style. M. Fiocchi avait été chargé de composer un opéra de *Sophocle* pour la distribution des prix décennaux qui devait avoir lieu en 1810; mais cette distribution n'ayant point été faite, l'auteur de l'opéra eut beaucoup de peine à obtenir que son ouvrage fût représenté : enfin il le fut en 1811, et il obtint un succès d'estime. Depuis lors M. Fiocchi a écrit plusieurs opéras comiques qui n'ont point été représentés, ou qui n'ont point réussi. Il se livre maintenant exclusivement à l'enseignement du chant, pour lequel il a un talent réel.

FIOCCO (PIERRE-ANTOINE), né à Venise vers le milieu du 17e siècle, fut maître de chapelle à l'église N.-D.-du-Sablon, à Bruxelles, et eut le titre de maître de chapelle du duc de Bavière. On a imprimé de sa composition : 1° *Sacri Concerti, a una e più voci, con instromenti e senza*, op. 1a, Anvers, 1691, in-4°. 2° *Missa e Motetti*, 1, 2, 3, 4 *et* 5 *voci*, *con* 3, 4 *e* 5 *stromenti*. Amsterdam, Roger. Beaucoup d'autre musique d'église de ce compositeur se trouve encore en manuscrit à Bruxelles, à Anvers et à Gand.

FIOCCO (JOSEPH-HECTOR), fils du précédent, naquit à Bruxelles, et fut maître de chapelle à Anvers. On connaît de sa composition : 1° *Adagio* et *Allegro* pour le clavecin, op. 1. Augsbourg, Lotter. 2° *Motetti a 4 voci, con 3 stromenti*. Amsterdam, Roger, 1730. Au nombre des motets qu'on exécutait annuellement au concert spirituel et qui obtenaient le plus de succès, était un *Confitebor tibi Domine* et un *Laudate pueri Dominum*, de Fiocco. Ce musicien vivait encore en 1752. — On trouve à la bibliothèque du roi, à Paris, une messe du cinquième ton et des psaumes en manuscrit, sous le nom de *Dominique Fiocco*. Les circonstances de la vie de ce musicien sont inconnues.

FIODO (VINCENT), né à Tarente, dans le royaume de Naples, en 1782, fut élevé au conservatoire *della Pietà de' Turchini*, et fut dirigé dans ses études par Sala et Paisiello. Il se fit d'abord connaître par son oratorio de *Giuseppe riconosciuto*, qu'il composa au conservatoire en 1804. Depuis lors, il a donné à Rome, en 1808, *Il Disertore*, et à Parme en 1809, *Il Trionfo di Quinto Fabio*. Depuis 1812, M. Fiodo est fixé à Pise, où il donne des leçons de chant et de piano.

FIORAVANTI (VALENTIN), compositeur et maître de la chapelle de Saint-Pierre du Vatican, est né à Rome en 1767. Après avoir appris les premiers principes de musique d'un vieil abbé romain, il alla à Naples, où il entra au conservatoire de la *Pietà de' Turchini*, sous la direction de Sala. Gerber parle d'un opéra, intitulé *Il Re de Mori*, par Pietro F., qui fut représenté à Rome en 1787 et qu'il croit être de Fioravanti. Je n'ai trouvé aucune indication de cet ouvrage dans les almanachs de spectacles italiens. Parmi les opéras connus de Fioravanti, le plus ancien a pour titre : *Con i matti il savio la perde, ovvero le Pazzie a vicenda* : il fut représenté à Florence, en 1791, au théâtre *della Pergola*. Cet ouvrage fut suivi de vingt-cinq autres, qui ont été écrits pour les principaux théâtres de l'I-

talie ; en voici les titres : *Amor aguzza l'ingegno ; l'Amore immaginario; l'Astuta ; la Cantatrice bizarra; le Cantatrice villane ; la Capricciosa pentita; Il Furbo contra il furbo* (Turin, 1797); *Il Fabro parigino ; Gli amanti comici* (Milan, 1798); *Lisetta e Gianino ; I puntigli per equivoco; l'Orgoglio avvilito; La Fortunata combinazione; Il bello piace a tutti; l'Inganno cade sopra l'ingannatore; I Viaggiatori ridicoli ; Amor e dispetto ; la Schiava fortunata ; I Virtuosi ambulanti* (Paris, 1807); *La Sposa di due mariti; Lo sposo che più accommoda ; Camilla* (1810); *Adelaide e Commingio.* La musique de Fioravanti a eu du succès, particulièrement dans le genre bouffe. On y remarque une verve comique très piquante; malheureusement ses idées manquent d'originalité et sont souvent triviales. La vogue dont quelques-uns de ses ouvrages ont joui est due à la gaîté franche et naturelle, et à la bonne disposition périodique des phrases principales. La faveur publique qui accueillit les *Cantatrice villane* à Paris, en 1806, fit appeler le compositeur en cette ville l'année suivante. Il y écrivit la musique des *Virtuosi ambulanti*, dont le livret avait été tiré de l'ancien opéra comique de Picard, intitulé *Les Comédiens Ambulans*. Un air bouffe de cet opéra, un duo, et le trio des *Cantatrice villane* sont les meilleurs morceaux connus de Fioravanti. Kandler dit dans sa notice sur la situation de la musique à Rome, que ce compositeur a remplacé Zingarelli, comme maître de chapelle de Saint-Pierre du Vatican; mais M. l'abbé Baini fait voir dans son catalogue des maîtres de cette chapelle (nº 623), qu'il a succédé à Jannaconi le 23 juin 1816. Fiorovanti est d'un caractère doux et obligeant ; il vit dans la retraite, à peu près oublié de tous les Italiens, et même des habitans de Rome, partageant son temps entre sa famille et les devoirs de sa place. Sa musique d'église est dans le style concerté. Il a écrit plusieurs messes et des motets pour un ou deux chœurs. On connaît de lui un *Salve Regina* à 4 voix, et un *Stabat* à 3, avec orchestre. Tous ces ouvrages se trouvent à Rome, en manuscrit.

FIORE (ÉTIENNE-ANDRÉ), maître de chapelle du roi de Sardaigne et membre de la société philharmonique de Turin, naquit à Milan, vers la fin du dix-septième siècle. Quantz le connut à Turin en 1726 ; il y jouissait d'une brillante réputation. On connaît de lui les ouvrages suivans : 1° XII *Sonate da chiesa a due violini, violoncello e basso continuo, op.* 1. 2° *Il pentimento generoso,* opéra, 1719. 3° *Cantata a voce sola ; Tortorelle imprigionate, ec., con cembalo,* en manuscrit.

FIORE (ANGE-MARIE), instrumentiste et compositeur, fut peut-être le parent du précédent. Il vécut à peu près à la même époque à Turin. Si l'on en croit Hawkins, il fut un des plus habiles violoncellistes de son temps. Il a publié un œuvre de dix solos pour le violon et de quatre solos pour le violoncelle sous ce titre : *Trattanimenti da camera*, op. 1. Amsterdam, Roger, 1701.

FIORILLO (CHARLES), compositeur italien qui vivait au commencement du dix-septième siècle, a fait imprimer à Venise, en 1616, des madrigaux à cinq voix.

FIORILLO (IGNACE), né à Naples, le 11 mai 1715, fit ses études musicales dans les conservatoires de Naples, sous la direction de Leo et de Durante. Vers 1754, il devint maître de chapelle à Brunswick, et y composa la musique des ballets de Nicolini qui avaient alors beaucoup de vogue. En 1762, il fut appelé à Cassel comme maître de chapelle, avec des appointemens de 1,000 écus d'Allemagne. Il occupa ce poste jusqu'en 1780, époque où il fut mis à la pension. Désirant goûter les charmes du repos pendant les dernières années de sa vie, il se retira alors à Fritzlar, et y vécut dans la tranquillité jusqu'à sa mort, qui eut lieu au mois de juin 1787. On trouve en manuscrit ses principaux ouvra-

ges dans la bibliothèque de Cassel ; les plus remarquables sont : 1° Trois *Te Deum ;* 2° Un *Requiem ;* 3° Deux *Miserere ;* 4° Deux *Magnificat ;* 5° l'oratorio d'*Isacco* de Metastase ; 6° plusieurs messes, psaumes et motets, 7° *Diana ed Endimione*, opéra représenté à Cassel en 1763 ; 8° *Artaserse,* opéra sérieux, *ibid.*, 1765; 9° *Nitteti,* opéra, *ibid.*, 1770; 10° *Andromeda,* opéra, *ibid.*, 1771. 11° plusieurs morceaux détachés, qui furent écrits pour le sopraniste Morelli, et introduits dans divers opéras. Le style de Fiorillo est simple, naturel et rempli de mélodie ; mais il manque d'originalité, et sa manière n'est qu'une imitation de celle de Hasse.

FIORILLO (FRÉDÉRIC), fils du précédent, est né a Brunswick en 1753. Dans sa jeunesse, il se livra d'abord à l'étude de la mandoline, sur laquelle il acquit une habilité peu commune ; mais il renonça bientôt à cet instrument pour cultiver le violon, et quelques années de travail le mirent en état de se placer au rang des violonistes les plus distingués de son époque. En 1780, il fit un voyage en Pologne; trois ans après, on lui offrit le place de directeur de musique au théâtre de Riga; il n'occupa ce poste que jusqu'en 1785. Alors, il se rendit à Paris, se fit entendre avec succès au concert spirituel, et publia quelques ouvrages qui furent accueillis favorablement. Vers 1788, Fiorillo s'éloigna de Paris et se rendit en Angleterre, où il passa le reste de sa vie. La dernière fois qu'il parut en public fut dans un concerto d'alto qu'il exécuta dans les concerts d'Hannover-Square, en 1794. Il paraît qu'il vivait dans une grande obscurité, car les auteurs du *Dictionary of Musicians*, publié à Londres en 1824, avouent qu'ils n'ont recueilli aucuns renseignemens sur lui. En 1823 il vint à Paris, pour se faire traiter par le célèbre chirurgien Dubois d'une maladie qui exigeait les soins d'un habile opérateur, et dont il guérit. Son ami Sieber, éditeur de musique, voulant fêter son arrivée, rassembla quelques artistes qui exécutèrent plusieurs morceaux de Fiorillo, choisis dans ses anciennes compositions les plus estimées. Touché de ce témoignage d'estime et d'intérêt, mais aussi modeste que distingué par son talent, il s'approcha des exécutans, les remerciant de leur indulgence, mais demandant qu'on laissât *ces vieilleries,* disait-il, pour entendre des choses meilleures. On croit que Fiorillo est mort peu de temps après son retour en Angleterre, mais on n'a pas à cet égard de renseignemens précis. Presque tous les ouvrages de cet artiste sont maintenant oubliés ; un seul lui a survécu, mais celui-là suffit pour perpétuer le souvenir de son talent : on comprend que je veux parler de ses *Études de violon*, ouvrage éminemment classique, et qui indique non moins d'imagination que de connaissance du mécanisme de l'instrument. Quelles que soient les variations de goût et les caprices de la mode, les études de Fiorillo seront toujours utiles à ceux qui voudront analyser l'art de jouer du violon, pour en faire une application pratique. On doit à cet artiste les ouvrages dont les titres suivent : 1° 6 trios pour deux violons et basse, op. 1, Berlin. Cet ouvrage a été gravé à Paris comme l'œuvre deuxième ; il obtint un brillant succès dans sa nouveauté; 2° 6 duos pour deux violons, op. 2, Berlin. Ces duos ont été publiés à Paris comme l'œuvre cinquième de Fiorillo; 3° 6 quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 3, Berlin. L'édition de Paris porte l'indication d'œuvre 1er ; 4° 36 caprices ou études pour le violon, op. 3, Paris, Sieber ; 5° Trois concertos pour le violon, œuvre 4e, livres 1, 2 et 3, Berlin. Ces trois concertos, et un quatrième, ont été publiés à Paris, sans désignation d'œuvres. L'œuvre 4e de cette ville est composé de 6 quatuors pour flûte, violon, alto et basse ; 6° six quatuors pour deux violons, alto et basse, œuvre 6e, livre 2e, Paris, Sieber. L'œuvre 6e de Berlin est composé de six duos pour deux violons; 7° six sonates pour piano et violon, op. 17, Paris ; 8° 6 trios pour flûte,

violon et alto, op. 8e, *ibid.* 9° 3 sonates pour piano et violon, op. 9, Paris, 1787. 10° 6 duos pour deux violons, 2e livre, œuvre 10e, *ibid.* 11° 6 trios pour deux violons et basse, 2e livre, op. 11, *ibid.* 12° trois quintettes pour deux violons, 2 altos et basse, op. 12. 13° six duos pour deux violons, 3e livre, op. 13, *ibid.* 14° six duos *idem*, 4e livre, op. 15, *ibid.* 15° 6 sonates pour violon et alto, faisant suite aux études, op. 15, Londres, 1796, Paris, Sieber, même année. 16° 3 quatuors pour 2 violons, alto et basse, op. 16, 3e livre, Paris. 17° valses pour piano et flûte, Londres, 1798. 18° Trois duos pour violon et violoncelle, op. 32, Paris. Tous les œuvres de Fiorillo, depuis 18 jusqu'à 31 inclusivement, sont restés en manuscrit; il en est de même des œuvres 33 à 68 inclusivement. 19° 3 duos pour deux violons, op. 69, Paris, Sieber. 20° Sonates à quatre mains pour piano, avec accompagnement de flûte, op. 71, Londres. On a du même artiste, sous désignation d'œuvres : 21° cinq symphonies concertantes, n° 1 pour deux flûtes, nos 2, 3 et 5, pour 2 violons, n° 4 pour 2 hautbois, Paris. 22° un quintetto pour cor, flûte ou hautbois ou clarinette, violon alto et basse, réuni à deux autres de Punto et de Rosetti, Paris, Sieber. 23° Air hanovrien, varié pour piano, Londres. 24° 6 quatuors pour deux violons, alto et basse, tirés des œuvres de Pleyel pour le piano, Paris, Pleyel. 25° 6 duos pour deux violons, tirés des œuvres de Pleyel, en société avec Fodor.

FIORINI (HIPPOLYTE), compositeur, né à Ferrare, vers 1540, manifesta dès son enfance tant de dispositions pour la musique, et chantait avec tant de goût, qu'on l'appelait communément l'*Angioletto.* Il devint ensuite un compositeur habile et fut nommé maître de chapelle d'Alphonse II, duc de Ferrare. Il a publié plusieurs œuvres de musique d'église, tels que des psaumes, des motets, des messes, et plusieurs recueils de sonnets et de madrigaux. Fiorini est mort à l'âge de soixante-douze ans. On trouve des madrigaux de cet artiste dans la collection qui a pour titre : *Il Lauro verde, madrigali a sei voci, composti da diversi eccellentissimi musici*, Venise, 1586, et Anvers, Pierre Phalèse, 1591, in-4° obl.

FIORONI (JEAN-ANDRÉ), né à Pavie, en 1704, fit ses études musicales à Naples, et passa près de quinze années sous la direction de Leo. Il fut d'abord nommé maître de chapelle à Come, et passa ensuite en la même qualité à la cathédrale de Milan, où il est mort en 1779. Les messes et les vêpres à huit parties réelles de ce compositeur, ainsi que ses autres compositions pour l'église, qu'on conserve dans les archives de la cathédrale de Milan, prouvent son profond savoir. On compte parmi ses élèves Qualia, Zucchinetti, l'abbé Piantanida et Bonesi.

FIRNHABER (J. C.), claveciniste, né à Hildesheim, vers 1750, a passé la plus grande partie de sa vie à Pétersbourg, où il se livrait à l'enseignement. Il a fait graver à Berlin, en 1779, deux œuvres de trois divertissemens pour le piano, avec acc. de violon et violoncelle, et à Francfort, en 1784, cinq sonates pour le clavecin, avec violon obligé, et une sonate à quatre mains, œuvre 3e. Ces ouvrages sont remplis d'incorrections d'harmonie.

FISCH (WILLIAM), né à Norwich en 1775, eut pour premier maître de musique Michel Sharp, qui lui enseigna à jouer du hautbois. Il fut attaché comme hautboïste au théâtre de Norwich, dès sa jeunesse, et composa pour la scène quelques bagatelles qui furent applaudies, mais qui n'ont jamais été publiées. S'étant marié, il quitta le théâtre pour se livrer à l'étude du piano, sous la direction de Hugh Bond, organiste de la cathédrale d'Exeter. A la mort de Michel Sharp, il lui succéda en qualité de premier hautboïste aux concerts de Norwich, dans lesquels il fit entendre plusieurs concertos de hautbois qu'il avait composés. Il a publié beaucoup de chansons anglaises dont il a composé les

paroles et la musique, deux grandes sonates pour le piano, un concerto pour le hautbois, plusieurs rondos pour le piano, divers morceaux pour la harpe, un grand duo pour piano et harpe, des fantaisies, des variations, etc. Fisch vit maintenant dans la retraite, et jouit d'une existence aisée que ses talents lui ont procurée.

FISCHER (JEAN-GEORGE), né vers 1630, fut d'abord *co-recteur* à Clausthal, et passa à Gœttingue, en 1674, en qualité de chantre. Il mourut dans cette ville au mois d'août 1684. On a de lui un traité de la musique vocale sous ce titre : *Manuductio latino-germanica ad musicam vocalem*. Gœttingue, 1680, in-8°.

FISCHER (JEAN), né en Souabe vers 1650, vint fort jeune à Paris, et se fit copiste de musique chez Lulli. Vers 1681, il entra comme musicien à l'église des Récolets à Augsbourg. De là, il passa à Anspach comme musicien de la cour, en 1685, puis en Courlande. En 1701, il fut nommé maître de chapelle au service du duc de Mecklenbourg-Schwerin; mais son humeur inconstante lui fit encore quitter cette situation honorable pour aller à Copenhague, à Stralsund et à Stockholm. Ce fut dans cette dernière ville qu'il se fixa comme maître de chapelle de la cour de Suède; il y mourut en 1721, à l'âge de soixante-dix ans, avec la réputation d'un savant compositeur. Parmi ses ouvrages, les plus connus sont : 1° *Musicalischen Mayenlust, aus* 50 *franzœsichen Liedergen von* 2 *Violinen und General-Bass bestehend* (Divertissement musical, consistant en 50 chansons pour 2 violons et basse), Augsbourg, 1681, in-4°. 2° *Himmlische Seelen Lust a voce sola con stromenti, aus* 12 *teutschen Arien, und* 6 *dergleichen Madrigalien bestehend* (Plaisir céleste de l'ame pour voix seule, avec accompagnement d'instrumens, composé de 12 airs allemands et de 6 madrigaux), Nuremberg, 1686. 3° *Musicalisches-Divertissement, à* 4 *voix*, Augsbourg, in-fol., 1700. 4° *Tafel-Musik* (Musique de table), Hambourg, 1702, in-fol. Il y a une seconde édition de cet ouvrage qui a paru à Berlin en 1709. 5° *Musicalische Fürsten-Lust bestehend aus* 6 *Ouvertures, Chaconnen und lustigen suites, samt einem Anhange pœlnischer Taentze a* 2 *Violini, Viola e Basso* (Divertissement musical d'un prince, consistant en 6 ouvertures, chaconnes, etc., pour 2 violons, alto et basse), Augsbourg, in-fol. 6° *Feld-und-Helden Musik, über die* 1704 *bey Hochstœdt geschehene Schlacht, worin die Violine den Marlborough und die Hoboe den Tallard verstellen* (Musique du camp et du héros sur la bataille qui fut donnée à Hochstædt en 1704, dans laquelle le violon est offert à Marlborough et le hautbois à Tallard). Fischer avait étudié la composition sous Samuel Capricorne avant de venir en France; il jouait bien du violon et de la viole. C'était un homme singulier et même bizarre, mais il avait du savoir en musique, et même du génie.

FISCHER (VITUS), magister à Gaildorf en Franconie, vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il est auteur d'un recueil de mélodies chorales qui a été publié à Nuremberg, en 1676, in-8°.

FISCHER (JEAN-GASPARD FERDINAND), maître de chapelle du margraf de Bade, naquit vers 1672. Il fut un des plus habiles clavecinistes de son temps, et ses ouvrages prouvent que son talent comme organiste n'était pas moins distingué. Parmi ses compositions, celles dont les titres suivent sont les plus connues : 1° *Le Journal du Printemps, consistant en airs et ballets à* 5 *parties, et les trompettes à plaisir* (*sic*). *Op.* 1. *Augsbourg, chez Laurent Kronigen et les héritiers de Théofile Goebel, libraires,* 1696, in-fol. 2° *Musicalische Blumen-Bieschlein, bestehend in* 8 *Partien und einen varierten Arie. Op.* 2. 3° *Psalmi vespertini pro toto anno, quatuor voc. concert.* 4 *ripien.* 2 *V. et B. cont. op.* 3. Augsbourg, 1701. 4° *VIII Litaniæ Laure-*

tanæ et IV Antiphoniæ. 5° *Ariadne Musica, Neo-Organædum, per XX præludia, totidem Fugas, atque V Ricercatas, super totidem sacrarum anni temporum ecclesiasticas cantilenas et difficultatum labyrintho educens, opus præstantissimum ultimumque.* Augsbourg, 1710, in-fol. 6° *Der Musicalische Parnassus, oder ein Ganz neu unter dem Namen der 9 Musen, aus 9 Partien bestehendes und auss Clavier eingerichtetes Schaywerck.* Augsbourg, 1738, in-fol. 7° *Præludia et fugæ pro organo per 8 tonos ecclesiasticos*, ibid.

FISCHER (CHRÉTIEN-FRÉDERIC), né à Lubeck le 23 octobre 1698, fit ses études dans cette ville, et apprit la musique et le contrepoint sous la direction d'un organiste habile nommé *Schieferdecker*. En 1725, il se rendit à Rostock, pour y faire un cours de jurisprudence; il y fit exécuter une musique solennelle de sa composition. En 1727, il visita l'université de Halle pour y continuer ses études. Nommé chantre à Ploen, il prit possession de cette place en 1729. Ce fut pour l'école de ce lieu qu'il écrivit un livre complet de chorals, ou musique simple, avec une préface et des recherches sur la composition; mais ces ouvrages sont restés en manuscrit. En 1740, Fischer devint chantre à Kiel, et en 1748 il fut reçu membre de la société musicale de Mitzler. Le reste de sa vie est ignoré.

FISCHER (J. S. A.); *voyez* FISSCHER.

FISCHER (P. CHRISANDRE), moine franciscain au couvent de St.-François à Munich, naquit en Bavière en 1718, et fit ses vœux en 1735. Il fut un des bons organistes de la grande école, dans la manière de Bach; l'électeur Maximilien III l'estimait beaucoup. Fischer a composé pour son couvent plusieurs messes qui sont restées en manuscrit, et parmi lesquelles on cite avec beaucoup d'éloge un *Requiem* à quatre voix. Le P. Fischer est mort à Munich en 1759.

FISCHER (GEORGES-NICOLAS), organiste à Carlsruhe, vers le milieu du dix-huitième-siècle, a publié en 1762, un livre de chorals pour la principauté de Bade-Dourlach, sous le titre de *Bade-Durlachischer choralbuch*, Carlsruhe, in-4° obl.

FISCHER (l'abbé PAUL), né en Bohême vers 1730, fut chapelain du comte de Hartig, à Prague. C'était un bon claveciniste qui s'est fait connaître par quelques compositions qui ont été insérées dans les *Mélanges* de Haffner, et par six sonates pour le clavecin, qui furent imprimées en 1768, chez Breitkopf, à Leipsick.

FISCHER (FERDINAND), musicien de cour et de ville à Brunswick, né en 1723, fut un violoniste distingué. Après avoir voyagé quelque temps en Allemagne et en Hollande, il retourna à Brunswick en 1761, et y écrivit, pour l'usage du dernier prince, en 1763, six trios pour violon, et en 1765, six symphonies pour neuf instrumens. Ayant composé, en 1800, une cantate pour l'anniversaire de la naissance de l'empereur de Russie, Paul I, il en reçut une riche tabatière d'or, avec une lettre de remercîment écrite de sa main. A l'âge de 80 ans, il dirigea encore le 17 août 1803, un grand concert vocal et instrumental à Brunswick. On connaît six quatuors pour deux violons, alto et basse, de la composition de Fischer, qui sont restés en manuscrit.

FISCHER (ZACHARIE), fabricant de violons à Wurtzbourg, naquit dans cette ville, le 5 novembre 1730, et y vivait encore en 1808. Ses instrumens sont estimés. Il a fait annoncer dans les journaux, en 1786, qu'il employait dans la confection de ses instrumens une invention nouvelle, au moyen de laquelle ils égalaient en bonté ceux de Stradivari et de Steiner. Cette invention consistait à ôter au bois sa verdeur, au moyen de la dessiccation dans le four; plusieurs luthiers ont fait usage de ce moyen, mais on y a renoncé, parce qu'on s'est aperçu qu'un des-

séchement trop rapide et souvent mal gradué énerve le bois et ôte au son l'éclat des vibrations.

FISCHER (JEAN-CHRÉTIEN), célèbre hautboïste, émule de Besozzi de Turin, naquit à Fribourg en Brisgaw, en 1733. En 1760, il fut engagé à l'orchestre de la chapelle de Dresde. Cinq ans après, il partit pour l'Italie, et y perfectionna son goût en étudiant la manière des grands chanteurs de cette époque brillante. Il ne quitta l'Italie que pour se rendre en Angleterre; mais le désir d'entendre Besozzi à Turin, l'ayant amené près de la France, il prit la résolution de passer par Paris, où il se fit entendre au concert spirituel. Son succès fut prodigieux. Arrivé à Londres, il y eut le titre de musicien de la chambre de la reine d'Angleterre. Pendant plus de trente ans, il y fut considéré comme le plus habile virtuose sur son instrument, malgré les progrès qui avaient été faits dans la musique pendant ce temps. Burney, qui avait entendu souvent Besozzi, lui préférait Fischer en beaucoup de parties. Le 29 avril 1800, ayant été appelé au palais de Saint-James pour jouer sa partie dans un concert, au moment où il commençait un solo, il fut frappé d'apoplexie, et mourut une heure après. On a gravé de sa composition : 1° *Concerto pour le hautbois, la flûte ou le violon*. Berlin, Hummel; 2° 6 *Duos pour 2 flûtes, op*. 2. *Ibid.*; 3° *Dix solos pour hautbois ou flûte et basse, ibid.*; 4° 3 *Concerti a Oboe principale*, *n*^os^ 8, 9 *et* 10. Londres, Preston; 5° 3 *Quartettis and* 2 *trios for german flutes, violin, viola, and violoncello, from eminent masters, revised by J. C. Fischer*. Ce musicien distingué a laissé en manuscrit quelques concertos pour le hautbois

FISCHER (LOUIS), chanteur allemand de l'Opéra de Berlin, naquit à Mayence en 1745. Doué d'une belle voix de basse, il développa les avantages de cet organe par l'étude des principes de la musique. L'électeur de Mayence, l'ayant admis dans sa chapelle, lui permit d'aller achever son éducation vocale à Manheim sous la direction de Raff, le plus grand chanteur que l'Allemagne a produit (*V*. RAFF). L'électeur Palatin sut apprécier le mérite de Fischer, et l'engagea à son service. L'artiste demeura onze ans à Manheim, puis suivit la cour à Munich. Ce fut en cette dernière ville qu'il reçut un engagement pour le théâtre national et impérial de Vienne; il accepta les propositions qui lui étaient faites, et chanta quatre ans à ce théâtre. N'ayant pu s'entendre avec les entrepreneurs, au renouvellement de ses engagemens, il quitta Vienne et se rendit à Paris où il chanta avec beaucoup de succès au concert spirituel, en 1783, puis il alla à Naples, chanta à Caserte devant le roi, le rôle de *Bartolo*, dans le *Barbier de Séville*, fut appelé à Rome, pour y chanter au théâtre *Argentina* dans un opéra de Mareschalchi, et enfin joua à Venise au théâtre St.-Benedetto, dans l'*Adamira* de Lucchesi. De retour dans sa patrie, en 1784, il accepta un engagement à la cour du prince de la Tour et Taxis, y resta cinq ans, et fit en 1788 un voyage à Berlin. Le roi l'ayant entendu avec plaisir, le rappela en 1789, pour jouer le rôle principal dans le *Brenno* de Reichardt. Le succès qu'il y obtint fut si remarquable, que le roi lui fit proposer un engagement pour le reste de sa vie, avec des appointemens de deux mille thalers (7500 francs), somme considérable pour ce temps. Fischer accepta, et dans le reste de sa carrière, il ne s'éloigna plus de Berlin que pour faire des voyages de peu de durée. C'est ainsi qu'en 1794 il se rendit à Londres, sur l'invitation de Salomon, pour y chanter aux concerts de Hannover-Square, et que dans l'automne de 1798, il fit un second voyage à Vienne, et à son retour se fit entendre avec succès à Dresde et à Leipsick. L'étendue de sa voix, pleine et sonore, était depuis *ré* grave jusqu'à *fa* aigu. Un des rôles qui lui faisaient le plus d'honneur était celui d'*Oroe*, dans la *Se-*

miramide de Himmel. Cet artiste célèbre est mort à Berlin, en 1825. Reynold a gravé un portrait de Fischer qui est d'une grande ressemblance.

FISCHER (JEAN-GODEFROI), docteur en musique, et professeur au gymnase de Freyberg. naquit à Naundorf le 13 septembre 1731, et fit ses études au gymnase de Freyberg, depuis 1764 jusqu'en 1774, puis il alla étudier la théologie et la musique à Leipsick jusqu'en 1777. Dans cette même année, son goût pour la musique le décida à accepter la place d'organiste de l'église de Saint-André à Eisleben. En 1788, il prit le grade de docteur en musique, et fut fait quatrième professeur du gymnase d'Eisleben. Après vingt-un ans de séjour dans cette ville, il retourna à Freyberg en 1799, et y fut nommé professeur au gymnase. Il est mort dans cette position, à l'âge de 70 ans, le 7 septembre 1821. Il a fait imprimer divers ouvrages de sa composition, dont les titres suivent: 1° *Jugendlied dem Tode Herzogs Léopold von Braunschweig, in Gymnasium zu Eisleben am* 30 *juni* 1785 *gesangen. Klaviersauszug* (chant sur la mort du duc Léopold de Brunswick, exécuté au gymnase d'Eisleben le 30 juin 1785, arrangé pour le clavecin), Leipsick, 1785, 3 feuilles in-fol. 2° *Andante avec* 12 *variations pour le clavecin*, Dresde, 1794, 3° *Friedenslied zum geselligen Vergnügen*, Berlin, Hummel. 3° *Caprice pour le clavecin*, Leipsick, 1795. 5° 6 fugues pour le clavecin et l'orgue, 1796. Il a mis aussi en musique à plusieurs voix le *Pater* de Mahlmaun, deux oratorios pour le vendredi saint, plusieurs psaumes, et d'autres morceaux pour l'église.

FISCHER (JEAN-CHARLES-CHRÉTIEN), né en 1752, fut comédien dans sa jeunesse, et devint directeur du théâtre de Schwerin en 1791. Quelques années après il se retira à Custrow, où il fut nommé organiste de l'église paroissiale. Il est mort dans cette ville, à l'âge de 55 ans, le 30 septembre 1807. Fischer était à la fois littérateur et compositeur. Il a écrit plusieurs concertos pour le piano. Le septième, en *fa*, a été gravé à Amsterdam, chez Hummel, et à Paris chez Sieber.

FISCHER (MATHIEU), né le 26 novembre 1763 à Ried, dans le canton de Zusmarshausen (cercle du Haut-Danube), entra comme enfant de chœur, à l'âge de dix ans, au séminaire des chanoines réguliers de Ste-Croix à Augsbourg, y apprit la musique et y fit ses études littéraires. Ses progrès furent rapides; il était encore élève en rhétorique, et déjà il avait composé pour l'église beaucoup de morceaux à plusieurs voix, où l'on remarquait du talent. Il était aussi pianiste et organiste distingué. Le 9 septembre 1783, il prononça ses vœux au monastère de Ste-Croix, et le 20 mars 1789, il fut ordonné prêtre. Devenu organiste de son couvent, il acquit non-seulement un rare talent d'exécution par un exercice de vingt années, mais il fut aussi un compositeur de premier ordre pour l'orgue. A la suppression de son ordre en Allemagne, il resta comme directeur de chant à l'église de Ste-Croix, mais en 1810, époque de la nouvelle organisation des paroisses à Augsbourg, il fut placé en la même qualité à l'église de St-Georges. Ses compositions pour l'église se trouvent en manuscrit dans plusieurs villes de la Bavière, et ont reçu partout un accueil flatteur.

FISCHER (MICHEL-GOTHARD), maître de concerts, organiste de l'église des prédicateurs, et professeur d'harmonie et d'orgue à l'école normale des instituteurs évangéliques à Erfurt, naquit à Alach, près de cette ville, vers 1764, suivant Gerber, et le 3 juin 1773, d'après le Lexique de musique publié par M. Schilling. Il y a vraisemblablement erreur, quant à l'année, dans cette dernière date, car Fischer ayant été nommé maître de concerts du prince électeur de Mayence, baron de Dalberg, en 1790, n'aurait eu à cette époque que dix-sept ans. Quoiqu'il en soit, il fit ses premières études de musique au chœur

du séminaire d'Erfurt, et devint ensuite élève de Kittel pour l'orgue et le contrepoint. Ses études étant achevées; il alla passer quelque temps à Jena, mais il y resta peu, et bientôt il entra au service de l'électeur de Mayence à Erfurt, en remplacement de Hæssler, et dans le même temps il eut la place d'organiste des Carmes déchaussés, de cette ville. Plus tard, il eut l'orgue de l'église des prédicateurs, et il fut nommé professeur à l'école normale en 1816. Fischer était homme de talent comme organiste, et sa méthode d'enseignement le rendait recommandable comme professeur; malheureusement les quinze dernières années de sa vie furent si pénibles, à cause des vives douleurs que la goutte lui causait, qu'il fut souvent obligé de manquer à l'exercice de ses fonctions. Il mourut le 12 janvier 1829. Ses élèves chantèrent sur sa tombe deux motets qu'il avait composés pour ses funérailles. On a publié de cet artiste les ouvrages dont les titres suivent : *Deux grands quatuors pour 2 violons, alto et basse, op.* 1. Offenbach, 1799. 2° *Symphonie en* ut *pour* 14 *instrumens*, Hambourg. 3° *Grande sonate pour le clavecin, op.* 3. Erfurt. 4° XII *Orgelstücke, Hrn. Kittel gewidmet* (douze pièces d'orgues, dédiées à Kittel) op. 4. 1re partie. Erfurt. 1802. Cet ouvrage est excellent et prouve que Fischer est un organiste de la bonne école. 5° *Quatre symphonies en ut, si, mi* et *ré*, pour 11 et 14 instrumens, op. 5, 9, 13 et 19. 6° Concerto pour clarinette ou hautbois et basson, op. 11, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 7° Quintette pour 2 violons, 2 altos et basse, op. 7. *ibid.* 8° Concerto pour basson et orchestre, op. 8. *ibid.* 9° Quatuor pour piano, violon, alto et basse, op. 6. *ibid.* 10° Des Caprices, rondos et exercices pour piano seul, *ibid.* 11° Quatre motets allemands et quatre airs pour un chœur de 4 voix. En partition. *ibid.* 12° Un livre de chorals arrangés à quatre parties pour l'orgue, avec des préludes. Gotha, Perthus. 13° Quelques cahiers de chansons allemandes avec accompagnement de piano.

FISCHER (VOLBERT), virtuose sur la harpe et sur le clavecin, est né à Tabor en Bohême, où son père lui enseigna les élémens de la musique. Plus tard il entra au séminaire des Jésuites à Neuhaus, et y fit ses humanités, qu'il acheva ensuite à Prague. Il ne quitta cette ville que pour se rendre en Pologne, où il passa sept années, étudiant avec ardeur la harpe, le clavecin et la composition. Après avoir fait un voyage en Italie, il se rendit à Paris et s'y fit entendre avec succès en 1787. On ignore ce qu'il est devenu depuis ce temps. Il y a lieu de croire qu'il est auteur de six symphonies pour 2 violons, alto, basse, deux hautbois et 2 cors, qui sont indiquées dans le catalogue de M. J. Traeg, marchand de musique à Vienne, en 1799, et du menuet connu sous son nom.

FISCHER (ERNEST-GODEFROI), membre honoraire de l'académie des sciences de Berlin, professeur de mathématiques et de physique, à l'institut des mines de Prusse, et à l'école du commerce, et suivant Lichtenthal, lieutenant d'artillerie. Ce savant estimable est avantageusement connu comme auteur de bons ouvrages sur les sciences naturelles et mathématiques, particulièrement par son traité de *Physique mécanique*, traduit de l'allemand en français avec des notes de M. Biot, publié à Paris, en 1806, et réimprimé plusieurs fois. Les auteurs du Lexique de musique publié par M. Schilling, disent que M. Fischer est maintenant professeur de chant au gymnase latin de Berlin, appelé *Zum grauen Kloster*. On a de ce savant plusieurs écrits relatifs à la musique; le premier a paru dans la 19e année de la Gazette musicale de Leipsick, sous ce titre : *Ueber die Einrichtung des vierstimmigen Choralgesangs in dem evangelischen Gottendienste* (sur l'introduction du chant choral à 4 voix dans l'office divin du culte protestant). En 1824, il a écrit des *Essais sur les vibrations des cordes tendues, particulièrement*

pour déterminer un bon tempérament dans l'accord des instrumens (insérés dans les Mémoires de l'Académie royale des sciences de Berlin). Ce mémoire a été réimprimé séparément sous ce titre : *Versuche über die Schwingungen gespannter Saiten, besonders zur Bestimmung eines sichern Maassstabes für die Stimmung*. Berlin, 1825, in-4°. Chladni a rendu compte de ce travail dans la Gazette musicale de Leipsick (an. 1825, col. 501 et suiv. et 705 et suiv.), et lui a donné des éloges, en faisant voir que M. Fischer a rectifié ou complété l'analyse des faits exposés par ses devanciers. Postérieurement M. Scheibler (V. ce nom), a publié des expériences et une théorie de tempérament égal qui rendent à peu près inutile tout ce qu'on avait fait auparavant sur le même sujet. Enfin, on doit à M. Fischer un très-bon ouvrage qui a pour titre : *Ueber Gesang und Gesang-Unterricht* (sur le chant, et sur la manière de l'enseigner) Berlin, 1831. Le sujet de ce petit livre n'est point l'art du chant proprement dit, mais la musique vocale des chœurs; c'est un ouvrage fort estimable en son genre.

FISCHER (GEORGES-GUILLAUME), amateur, était en 1789, gouverneur du baron de Firks, et vivait à Vollstedt près d'Eisleben. On a de lui : *Versuche in der Tonkunst und Dichtkunst* (Essai sur la musique et la poésie), Leipsick, 1784, in-4°. 2° *Musicalische Feierstunden für Liebhaber leichter Klavierstücke* (Heures de récréation musicale pour les amateurs, pièces faciles pour le piano), Hambourg, 1796, in fol. 3° XII *Leichte Tænze für Klavier* (Douze airs de danse faciles pour le clavecin), Leipsick, 1787, in-4°. 4° *Leichte Klavier und Singstücke. 2te Samlung*. (Pièces faciles pour le clavecin et le chant), Leipsick, 1788, in-4°. 5° VI *Walzer, Volstimmig und für Klavier* (6 valses pour le clavecin). Hambourg, 1799.

FISCHER (CH.), directeur de musique et compositeur au théâtre de Hanovre en 1795, a écrit pour ce même théâtre : 1° Un prologue musical pour l'anniversaire de naissance de la reine, 2° *Das Fest der Grazien* (la fête des Graces). En 1790 il y avait aussi un musicien nommé *Fischer* attaché comme pianiste au théâtre de Moscou. On ignore si c'est le même que celui de Hanovre. Gerber a supposé qu'il était fils de Ferdinand.

FISCHER (JOSEPH), fils du célèbre chanteur Louis Fischer, est né à Vienne, en 1780. Son éducation fut particulièrement dirigée vers une connaissance approfondie de la musique. Son père ayant remarqué la belle voix de soprano qu'il avait reçue de la nature, conçut le projet de le préparer à lui succéder un jour sur la scène; il lui donna des leçons de chant, et le confia aux soins des meilleurs maîtres pour les langues, la poésie et la composition. Il n'était âgé que de seize ans, quand sa voix se changea en une basse forte et bien timbrée; toutefois son père ne lui permit pas de paraître sur la scène avant qu'il eût atteint sa vingt-unième année. En 1801, il fut engagé comme première basse au théâtre de Manheim; son début y fut heureux, et l'on conçut dès-lors l'espérance qu'il marcherait sur les traces de son père. En 1804, il reçut un engagement pour la cour du duc de Wurtemberg, comme chanteur et comme régisseur de l'Opéra; mais il n'y resta que deux ans, et il quitta cette position pour entreprendre un long voyage. Après avoir visité la France, il parcourut l'Allemagne et chanta à Stuttgard, Berlin et à Munich; puis il partit pour l'Italie, où il a passé la plus grande partie de sa vie artistique. Dans les derniers temps, il a été entrepreneur de l'Opéra à Palerme. Aujourd'hui, il est retiré à Manheim, et y vit dans l'aisance avec sa femme, comtesse d'Ottweilar, fille naturelle du prince palatin de Deux-Ponts, qui lui a donné des richesses considérables.

Des critiques allemands assurent que Joseph Fischer a surpassé son père comme

chanteur ; d'autres prétendent qu'il lui fut inférieur, quoiqu'il jouât avec beaucoup de succès dans quelques ouvrages importans, tels que *Don Juan* et *les Noces de Figaro*. Quoiqu'il en soit, il paraît que cet artiste ne jouit pas de beaucoup d'estime en Allemagne, ayant mis plusieurs fois peu de loyauté à faire rompre ses engagemens, lorsqu'il espérait en obtenir d'autres plus avantageux dans d'autres villes ; c'est ainsi qu'à Berlin on fut obligé de lui donner sa démission, parce que ses fréquentes insultes envers le public avaient irrité les habitans de cette ville contre lui ; c'est encore ainsi que par une conduite semblable, il mit le roi de Bavière, qui avait des bontés pour lui, dans la nécessité de le congédier. Ce chanteur s'est fait connaître comme compositeur par environ dix ou douze recueils de chansons allemandes et italiennes, la plupartpour voix de bariton avec accompagnement de piano. Depuis longtemps il a annoncé son intention de publier une méthode de chant ; mais on doute qu'il réalise sa promesse. La fille adoptive de Fischer, Anna, fille légitime de Miedki, autrefois acteur et régisseur du théâtre de Stuttgard, est connue comme cantatrice dramatique, sous le nom de Maraffa-Fischer. En 1827, elle a paru à l'Opéra de Paris dans *Moïse* de Rossini ; mais sans succès. Elle partit ensuite pour l'Italie, où elle fut mieux accueillie ; elle brille en ce moment au théâtre de Cadix.

FISCHER (ANTOINE), né à Augsbourg, vers 1782, a eu pour maître de musique son frère aîné, directeur du chœur à l'église catholique. Lorsque son éducation musicale fut achevée, il se rendit à Vienne, dans l'espoir de s'y faire connaître et d'y obtenir une position honorable ; mais les premiers temps de son séjour en cette ville furent pénibles, et sa seule ressource fut de s'engager comme choriste au théâtre de Josephstadt. En 1800 il quitta ce théâtre pour passer à celui de Schikaneder, où on le chargea de quelques rôles secondaires. Vers le même temps il commença à faire quelques essais assez heureux de composition. Mozart, Chérubini, Méhul, Elsner étaient alors les maîtres en vogue aux théâtres de Vienne ; Fischer les prit pour modèles ; mais par malheur, il imita souvent leur style avec tant d'exactitude, qu'il fut accusé de plagiat ; c'est au défaut d'originalité de sa musique qu'il faut attribuer le profond oubli où ses ouvrages sont tombés, quoiqu'ils aient obtenu du succès dans leur nouveauté. L'étude sérieuse qu'il avait faite des partitions des grands maîtres le rendait propre à bien diriger un orchestre ; c'est à cet avantage qu'il fut redevable de la place de second directeur de musique qu'on lui confia au théâtre. Devenu plus libre dans la direction qu'il pourrait donner à son existence d'artiste, il aurait vraisemblablement perfectionné son talent de compositeur, si la mort n'était venue l'enlever en 1808, à la fleur de l'âge. Les opéras de Fischer qui ont été représentés à Vienne sont : 1° *Lunara, Kœnigin des Palmenhains* (la reine des palmiers) ; 2° *Die Arme Familie* (la pauvre famille) ; 3° *Die Entlarnten* (les démasqués) ; 4° *Die Scheidwand* (le mur mitoyen) ; 5° *Die Verwandlungen* (les métamorphoses) ; 6° *Raoul der Blaubarb* (Raoul Barbe-bleue) ; 7° *Die beiden Geizegen* (les deux avares, d'après la partition de Grétry modernisée) ; 8° *Das Hausgesinde* (les domestiques) ; 9° *Switard's Zauberthal* (la vallée enchantée de Switard) ; 10° *Das Singspiel auf dem Dache* (la comédie sur le toit) ; 11° *Die Festung an der Elbe* (la forteresse sur l'Elbe) ; 12° *Das Milchmædchen von Bercy* (la laitière de Bercy) ; 13° *Thésée et Ariane,* pantomime ; 14° *Der Wohlthatige Genius* (le génie bienfaisant) ; 15° Un opérette pour des enfans ; 16° Deux cantates de circonstance.

FISCHER-ACHTEN (Mme CAROLINE), en ce moment (1837), première chanteuse du théâtre de Francfort-sur-le-Mein, est née à Vienne, vers 1806. Les premiers principes de musique et de chant lui fu-

rent enseignés dans l'école de Stockerau, près de Vienne, où son père était en garnison. Dans la suite (1825 à 1827), elle continua ses études dans la capitale de l'Autriche, et développa la puissance de son organe vocal en chantant les solos dans la musique des églises. Sa voix, fort belle, aurait eu besoin d'être exercée dans une véritable école de chant et de bonne vocalisation; malheureusement, cette partie importante de l'art est peu connue en Allemagne, et l'éducation vocale de Mme Fischer ne fut pas dirigée comme il aurait fallu qu'elle fût. Comme la plupart des bons chanteurs allemands, elle produit de l'effet par le caractère dramatique de son talent, et par l'accent pénétrant de sa voix, mais la mise de voix et l'agilité lui manquent absolument. MM. Rœckel, Demner, Golldank et Ciccimara ont entrepris à plusieurs reprises de lui donner ces qualités, mais sans succès. Mme Fischer débuta à Vienne, sous le nom de Mlle Achten, le 19 décembre 1827, dans l'opéra intitulé *Das Blinden Harfener* (le Harpiste aveugle), et fut favorablement accueillie par le public. L'auteur de l'article qui concerne cette cantatrice, dans le Lexique de musique de M. Schilling, dit qu'elle a épousé l'acteur Frédéric Fischer dans l'automne de 1831; mais c'est une erreur, car Mme Fischer portait déjà son nom quand elle chanta à Paris en 1830, sous la direction de M. Roeckel. Elle obtint d'abord du succès dans cette ville; mais après l'arrivée de Mme Schroeder-Devrient, elle perdit beaucoup à être mise en comparaison avec cette grande actrice, dont la voix était moins belle que celle de Mme Fischer, mais qui avait sur elle l'avantage d'un talent éminemment dramatique. De retour en Allemagne, Mme Fischer a chanté une année au théâtre de Stuttgard, puis à Carlsruhe, et enfin, elle a signé un engagement de plusieurs années pour remplir le premier emploi à Francfort. Ses meilleurs rôles sont ceux d'*Alice* dans *Robert-le-Diable*, de *Zerline*, dans *Don-Juan*, de *Myrrha*, dans *le Sacrifice interrompu*, et de *Pamina*, dans *la Flûte enchantée*.

FISCHER. Plusieurs musiciens de ce nom se sont aussi fait connaître par quelques compositions plus ou moins légères, plus ou moins importantes; mais les circonstances de leur vie sont à peu près inconnues, et l'on n'a guère sur ce qui les concerne que les titres de leurs ouvrages. Voici ceux que j'ai pu distinguer par les initiales de leurs prénoms :

FISCHER (A. J.). Gerber a cru que ce musicien était fils du chanteur Louis Fischer, mais il a été induit en erreur à cet égard. On a de lui : 1° douze variations pour le clavecin sur l'air allemand : *Liebe wohnt auf allen Wagen*, op. 1, Offenbach, André, 1799. 2° *La vie du Pèlerin*, avec acc. de piano, Leipsick, chez Kühnel. 3° *Rondeau varié pour le piano*, Amsterdam, Hummel. 4° six variations faciles pour le piano, Hambourg;

FISCHER (F. X), guitariste à Prague, a publié quatre recueils de chansons allemandes avec acc. de guitare, un trio pour flûte, alto et guitare, œuvre 6e, et cinq valses pour guitare seule. Tous ces ouvrages ont paru à Prague, chez Berra;

FISCHER (G. E.). Il a été publié douze chansons allemandes avec acc. de piano, sous ce nom, à Berlin, chez Schlesinger.

FISCHIETTI (DOMINIQUE), né à Naples en 1729, apprit la musique et la composition au conservatoire de St.-Onofrio. En 1766, il se rendit à Dresde où il fut placé comme compositeur de musique d'église; le 2 juillet de la même année on exécuta la première messe de sa composition. Sa réputation s'étant étendue, il fut appelé par l'archevêque de Salzbourg pour prendre la direction de sa chapelle. Il vivait encore en 1810. Les opéras de sa composition qui sont les plus connus sont : 1° *Solimano*, 1754; 2° *Lo Speziale*, 1755; 3° *Ritorna di Londra*, 1756; 4° *Il signor dottore*, 1758; *Il Siface*, 1761; 6° *Il*

Mercato di Malmantile, 1766; 7° *La Molinara*, 1768.

FISCHHOF (JOSEPH), professeur de piano au conservatoire de musique de Vienne, est né en 1804 à Balschowitz en Moravie. Sa constitntion faible et maladive ne l'empêcha pas de se livrer à l'étude dès le berceau, car à l'âge de trois ans il savait lire, et à sept, il apprenait la musique. Son père, négociant estimable et instruit, le mit au collége de Brünn, en 1813, ponr l'étude des langues anciennes qu'il acheva en 1819. Dans le cours de ces six années il reçut des leçons de piano du professeur Jahelka, et plus tard, du maître de chapelle Rieger. Déjà il faisait preuve d'habileté comme exécutant et comme improvisatenr au piano, quand son père l'envoya à Vienne pour y étudier la philosophie et la médecine. Là il prit des leçons de piano d'Antoine Halm, et devint élève de M. le chevalier de Seyfried pour la composition. Des revers de fortune éprouvés par son père, et la mort de celui-ci en 1827, le décidèrent à renoncer à la profession de médecin, et à faire usage de ses talens en musique, pour assnrer son existence. Dès ce moment, il donna des leçons de piano, et en peu de temps, il se fit une répntation honorable comme professeur, et comme compositeur. Homme instruit dans l'histoire et la théorie de la musique, il a publié quelques bons articles critiques sur cet art; il possède une bibliothèque choisie et nombreuse de littérature mnsicale. En 1833, il a été nommé professeur de piano du conservatoire de Vienne, et y a introduit la méthode de Kalkbrenner par le *guide-mains*. On a de M. Fischhof les compositions dont les titres suivent: 1° Air de Rossini varié pour flûte, avec quatuor ou piano, Vienne, Leidesdorf. 2° Variations brillantes pour guitare et flûte sur un thême original, Vienne, Penraner. 5° Trois polonaises avec trio pour le piano, op. 4, Vienne, Artaria. 4° Quatnor ponr 2 violons, alto et basse, op. 5. 5° 6 valses pour le piano, op. 8, Breslau, Fœrster. 6° Grande marche à 4 mains, op. 9, Vienne, Diabelli. 7° Rondeaux brillans pour le piano, op. 10, 12 et 19, Vienne, Weigl et Leidendorf. 8° *Les adieux,* fantaisie caractéristique pour piano, op. 18, Vienne, Diabelli. 9° Variations avec orchestre, op. 15, *ibid.* 10° *Terpsichore,* collection de 18 valses brillantes pour le piano, Paris, Schlesinger. 11° *Vive la danse,* suite de valses brillantes, op. 17, Vienne, Leiderdorf. 12° Galops pour piano, op. 20, *ibid.* 13° Douze allemandes brillantes avec *coda,* Vienne, Mechetti. 14° Douze valses élégantes, Vienne, Diabelli. 17° Grande marche du régiment Gyulay, op. 11, *ibid.* 18° Deux grandes marches pour le piano, op 16, Vienne, Weigl. 19° Chant à quatre voix d'hommes avec acc. de piano, op. 14, *idem.* 20° Marche de Paganini ponr le piano, sur des motifs de ses concertos, Vienne, Leidesdorf. 21° 6 valses autrichiennes pour le piano, op. 21, *ibid.* 22° 3 grandes marches pour le piano, op. 22, *ibid.* M. Fischhof a en manuscrit beancoup de chansons allemandes qui passent pour des compositions fort distinguées en ce genre.

FISHER (JEAN-ABRAHAM), docteur en musiqne, naquit à Londres en 1744. Il est auteur des ouvrage suivans: 1° *Monster of the vood* (le monstre des forêts), opéra, publié chez Clementi avec acc. de piano. 2° *Sylph* (le Sylphe), opéra, *ibid.* 3° *Chansons anglaises*, Londres, Broderip. 3° *Neuf concertos pour le piano*, publiés par Clementi et Broderip. 5° *Quatre cooncertos pour le hautbois,* Londres, Clementi. 6° *Divertissemens pour deux flûtes, ibid.* 7° *Solos pour le violon, ibid.* 8° *Trios pour deux violons et basse*, Londres, Preston.

FISIN (JACQUES), né à Colchester en 1755, commença l'étnde de la musique sous Frédéric-Charles Reinhold. En 1777, il quitta Colchester et partit pour Londres avec des lettres de recommandation pour Burney, dont l'amitié et les conseils lui furent très-utiles. En 1801, sa mau-



vaise santé l'obligea à fixer son séjour à Chester : il s'y livra à l'enseignement. Depuis lors il est retourné à Colchester où il vit encore. Il a publié plusieurs recueils de chansons anglaises, de ballades, de duos, de *Glees*, 3 sonates pour le piano, 3 sonatines pour le même instrument.

FISMANN (FRANÇOIS), violoniste distingué, compositeur et maître de chapelle de l'ordre des Frères de la charité, naquit à Altsedlitz en Bohême, en 1722. Après avoir fait ses études littéraires et musicales à Prague, il fit profession dans le couvent de son ordre, en 1742. Le supérieur de ce couvent, ayant remarqué les talens naturels de Fismann pour la musique, le confia aux soins des maîtres de chapelle Seuche et Tuma, pour qu'ils lui enseignassent la composition. Il alla ensuite à Vienne, s'y fit entendre avec succès à la cour de l'empereur, et se lia avec beaucoup d'artistes dont les avis contribuèrent à perfectionner son talent. Chargé de la direction de la musique de l'église de son ordre, il écrivit beaucoup de morceaux de musique religieuse et les fit exécuter avec succès. Ayant été nommé supérieur du couvent de Vienne, il fut ensuite chargé des fonctions de provincial de la province allemande dans l'assemblée générale de l'ordre qui se tint à Rome. Le voyage d'Italie fut utile à ses connaissances en musique; il se fit applaudir à la cour du grand duc de Toscane Léopold, à Rome, chez le pape, et à Naples, chez le roi. Beaucoup d'ancienne et belle musique d'église de l'école italienne fut rassemblée par lui et rapportée à Vienne. C'est à son retour dans cette ville qu'il se lia avec Joseph et Michel Haydn d'une amitié qui ne s'est jamais démentie. Il mourut dans son couvent le 15 juillet 1774, laissant en manuscrit une très-grande quantité de musique de sa composition, que l'on conserve encore à Vienne dans la maison des Frères de la charité.

FISSCHER (J. P. A.), médecin hollandais, né vers la fin du dix-septième siècle, fut organiste de la cathédrale d'Utrecht, dans la première moitié du dix-huitième. On a de lui : *Korte en grondig Onderwys van de transpositie, beneffens eenige korte aanmerkingen over die musiek der Ouden, de onnodigkeit van eenige modis, en het ut, re, mi. Als mede de subsemitona ofgesneede klavieren. Waer nog by gevoegt is, en korte en gemakkelyke methode, om een klavier gelyk te stemmen* (Instruction courte et fondamentale sur la transposition, etc.), Utrecht, Willem Stouw, 1728, gr. in-4°. Fisscher a aussi publié : 1° *Korte en Noodigste Grond-regelen van de Bassus continuus benevens verscheidne aanmerkingen over desselfs behandelinge, voorgesteld en met eenige exempels verklaart* (Règles abrégées de la basse continue, etc.), Utrecht, 1733, in-4°. 2° *Verhandling van de klokken en het klokkenspel, waer in behalven de Opkompst van het klokkspel, alles wat omtrent de klokken aenmerkelyk is als : de stoffe, gewigt, groote, en klank der zelve, mitsgaders de compositie regels voor de ton, en de nodige wetenschap van't verstecken, wort voorgestelt*; etc. (Dissertation sur les cloches et sur les carillons, etc.), Utrecht, 1738, in-4°. Une seconde édition de cet ouvrage a été publiée sans nom d'auteur à Utrecht, en 1779, petit in-4°.

FITZTUMB. Voy. VITZTUMB.

FLACCIA (MATTEO), compositeur italien qui vivait vers le milieu du seizième siècle, a publié des *Madrigali à quattro e cinque voci*, Venise, 1568, in-4°.

FLACCOMIO (JEAN PIERRE), prêtre, né à Milazzo en Sicile, fut d'abord maître de chapelle de Philippe III, roi d'Espagne, et devint ensuite aumônier du duc de Savoie. Il mourut à Turin en 1617. Il a fait imprimer un recueil de musique sacrée de sa composition, sous ce titre : *Concentus in duos distincti choros, in quibus vesperæ, missæ, sacræque cantiones in nativitate B. M. V. aliarumque virginum festivitatibus de-*

cantandæ continentur. Mongitor qui cite cet ouvrage dans sa bibliothèque sicilienne (t. 1, p. 395), n'en indique pas la date.

FLACCUS, fils de Claudius, a composé les tons des flûtes qui devaient régler la voix des acteurs, et les modes des chœurs pour la déclamation de toutes les comédies de Térence. Tous les manuscrits indiquent au commencement de chaque comédie la nature de ce travail de Flaccus; ainsi on trouve en tête de l'*Andrienne* ces mots : *Modos fecit Flaccus Claudii filius tibiis paribus dextris et sinistris*. On manque de renseignemens sur les circonstances de la vie de ce Flaccus; l'ancien grammairien Donatus, qui a fait un travail sur les comédies de Terence, et les commentateurs modernes tels que Saumaise, Mme Dacier, etc., ne nous apprennent rien à cet égard. Il n'est pas certain que le musicien dont il s'agit a été contemporain de Térence; quelques circonstances relatives aux flûtes qu'il a employées, mais qui ne peuvent être examinées ici, doivent faire croire qu'il n'a réglé les modes des comédies de cet auteur qu'à une époque postérieure au temps où elles ont été composées. On peut voir dans le 6me volume de la *Revue Musicale* le travail que j'ai fait sur la signification des mots *flûte droite* et *flûte gauche*.

FLADT (ANTOINE), célèbre hautboïste, né à Manheim en 1775, s'adonna fort jeune à l'étude de la musique et de son instrument, sous la direction de Ramm, artiste d'un rare mérite. Ses progrès furent rapides. Il n'était âgé que de quinze ans lorsqu'il fut placé en 1790 à l'orchestre de Munich, après la mort de Lebrun. En 1793, il entreprit un premier voyage, joua avec succès à Ratisbonne et à Vienne, puis se dirigea vers l'Italie par Graetz, Leybach, Klagenfurt et Trieste. Il visita Venise, Vérone, Padoue, Vicence, fut partout applaudi avec enthousiasme, et retourna dans sa patrie par Roveredo et le Tyrol. Peu de temps après il fit un deuxième voyage sur le Rhin, dans la Saxe et la Prusse. De retour à Munich, il y passa quatre années attaché à la cour et au théâtre comme hautboïste solo, excitant l'admiration générale chaque fois qu'il se faisait entendre. En 1798, il se rendit à Londres, et y joua dans les concerts et à la cour avec le plus brillant succès. Le prince de Galles (depuis lors roi d'Angleterre, sous le nom de Georges IV) voulut l'attacher à son service; mais Fladt refusa tous les avantages qu'on voulait lui faire, et retourna dans sa patrie. Plus tard, et jusqu'en 1810, il fit encore plusieurs voyages en Allemagne, en Bohême, en Hongrie et en France. Depuis cette dernière époque, il a vécu à Munich, et maintenant il est retiré des orchestres. Cet artiste distingué a publié de sa composition : 1° Concertino pour hautbois et orchestre, Mayence, Schott. 2° Deuxième concertino, en *ut*, Augsbourg, Gombart. 3° Huit allemandes et quatre valses pour deux flageolets, Mayence, Schott. 4° 24 petites pièces pour deux flageolets, *ibid*. 5° Concertino avec des variations pour hautbois, en *ut*, œuvre 4e, Munich, Sidler.

FLAMAND-GRÉTRY (LOUIS-VICTOR), né le 25 novembre 1764, à Fère en Tardenois (Aisne), commença ses études à Mantes (Seine-et-Oise), puis entra chez les religieux de Sainte-Geneviève, qu'il quitta pour passer chez les frères de la doctrine chrétienne. Bientôt dégoûté de cette carrière, il l'abandonna pour le commerce, et finit par se faire marchand de meubles et tapissier. Il s'était marié en 1787; mais son caractère difficile et tracassier le conduisit à demander le divorce après sept années d'union conjugale, et quoiqu'il fût père de sept enfans. Il l'obtint en 1794, se remaria peu de temps après, divorça encore, reprit sa première femme dont il se sépara de nouveau, puis sa seconde, qui eut le même sort, et enfin épousa la nièce du compositeur Grétry, dont il joignit le nom au sien. Fier de cette alliance, il finit par se croire lui-même artiste et poète. Après la mort de l'oncle de sa femme, il

acheta l'*Ermitage,* petite propriété située près de Montmorency, et illustrée par le long séjour que J.-J. Rousseau et Grétry y avaient fait tour à tour. M. Flamand conçut le projet d'offrir le cœur de l'artiste renommé aux magistrats de la ville de Liége, sa patrie. Par une incurie qu'on a peine à comprendre, les autorités municipales de cette ville laissèrent plusieurs mois sa lettre sans réponse, et finirent par lui écrire que son offre était acceptée, et qu'on le priait d'envoyer la relique *par le prochain courrier.* Irrité de cette irrévérence, M. Flamand prit la résolution de faire élever à l'Ermitage un monument où ces précieux restes devaient être déposés, et fit de grandes dépenses pour la réalisation de ce projet; mais sept ans après, et lorsqu'il ne songeait plus à l'offre qu'il avait faite aux habitans de Liége, ceux-ci se réveillèrent et firent réclamer l'exécution de l'engagement qui leur semblait avoir été pris envers eux par M. Flamand. Celui-ci mit alors autant de chaleur dans ses refus qu'il avait mis d'empressement dans son offre. Des plaidoiries s'ensuivirent, un jugement du tribunal civil de Pontoise, plusieurs arrêts de la cour royale de Paris, un arrêté de conflit du préfet de police, une ordonnance du roi qui maintint le conflit, de nouveaux arrêts de la cour royale de Paris, des ordonnances de référé, une décision du ministre de l'intérieur en faveur de M. Flamand, et enfin un arrêt du conseil d'état qui lui fit perdre sa cause en dernier ressort, donnèrent lieu à des dépenses considérables qui lui enlevèrent la plus grande partie de ce qu'il possédait. Environ quinze ans après l'offre qui en avait été faite par lui, le cœur de Grétry fut enlevé de l'Ermitage pour être transporté à Liége. M. Flamand a fait imprimer un long récit de toutes les tribulations que lui ont causé ce singulier procès, sous ce titre : *Cause célèbre relative à la consécration du cœur de Grétry, ou précis historique des faits énoncés dans le procès intenté à son neveu Flamand-Grétry par la ville de Liége, auquel sont jointes toutes les pièces justificatives.* Paris, 1824, in-4° de 63 pages, avec 31 pages de pièces justificatives. On trouve dans ce volume le portrait de Grétry, le *fac simile* de son testament et d'une de ses lettres, enfin des vues lithographiées de l'Ermitage et du monument qui s'y trouve. On a aussi de M. Flamand un poème en huit chants intitulé : l'*Ermitage de J.-J. Rousseau et de Grétry,* avec un prologue, des notes historiques sur le compositeur, etc. Paris, 1820, un vol. in-8°.

FLAMEL (NICOLAS), né à Pontoise, alla s'établir à Paris vers le milieu du quatorzième siècle, et fut écrivain libraire juré de l'université. Par son économie, il avait amassé d'assez grandes richesses; mais on supposa qu'elles étaient plus considérables encore, et l'on prétendit qu'il les devait à la découverte de la pierre philosophale. On lui attribue un livre qui a pour titre *La musique chimique :* il est douteux qu'il en soit l'auteur, et même que l'ouvrage existe.

FLAMINI (FLAMINIO), chevalier de l'ordre de Saint-Étienne et amateur, vivait à Rome au commencement du dix-septième siècle. Il a fait imprimer un ouvrage de sa composition sous le titre de *Villanelle a* 1, 2 *e* 3 *voci, con stromenti e chitarra spagnola.* Rome, 1610.

FLANNEL (ÉGIDE), surnommé l'*Enfant,* est cité par M. l'abbé Baini, dans ses Mémoires sur la vie et les ouvrages de Pierluigi de Palestrina (t. 1, n° 350) comme un des compositeurs les plus remarquables du 14e siècle. Je n'ai trouvé chez aucun ancien écrivain le nom de ce musicien.

FLASCHNER DE RUHBERG (GOTTHILF-BENJAMIN), né à Ober-Ullersdorf près de Zittau, le 21 décembre 1761, fut candidat au ministère ecclésiastique à Zittau, et amateur de musique distingué. Il a fait imprimer de sa composition : 1° Vingt chansons allemandes pour le clavecin,

Zittau et Leipsick, 1789, in-4°. 2° *Neue Sammlung von Liedern für Klav. Harmonika und Gesang, nebst 4 Mœrschen* (nouveau recueil de chansons pour une voix, clavecin et harmonica, etc.), *ibid.*, 1793. 3° Deux chansons avec accompagnement de clavecin, Offenbach, 1796.

FLASKA (JOSEPH-IGNACE), hautboïste distingué, naquit à Opoczna, en Bohême, le 20 juillet 1706. Après avoir achevé ses études au séminaire des jésuites à Gitczin, où il était employé comme chantre, il fit un cours de philosophie à l'université de Prague, puis entra comme hautboïste dans la musique du régiment du comte Ogilo. Son talent d'exécution et ses connaissanses étendues dans toutes les parties de la musique lui firent obtenir la place de chef de musique du même régiment; il en remplit les fonctions pendant plusieurs années, et composa beaucoup de musique d'harmonie et de marches qui sont encore estimées en Bohême. Il écrivit aussi des concertos pour son instrument; on les trouve en manuscrit dans plusieurs grandes bibliothèques en Allemagne. Plus tard, Flaska quitta le service militaire pour se retirer à Prague, où il fut placé comme bassoniste dans l'église métropolitaine. Il est mort dans cette ville le 24 décembre 1772.

FLATH (PIERRE), flûtiste, né à Southampton, en 1763, a composé 6 *quatuors* pour flûte, violon, alto et basse, op. 1. Paris, 1790, *trois duos pour flûtes*, op. 2. Heilbronn et Offenbach, et 3 *duettini a due flauti,* ibid. On ignore si cet artiste vit encore.

FLECHA (MATHIEU), carme espagnol, naquit à Prades en Catalogne, vers le milieu du 16e siècle. Il devint maître de chapelle de l'empereur Charles V, et résida en Hongrie pendant plusieurs années. Vers 1599, il retourna dans sa patrie et se retira dans une abbaye de bénédictins à Solsona, petite ville de Catalogne, où il mourut le 20 février 1604. On voit par le titre d'un de ses ouvrages qu'avant de devenir maître de chapelle de Charles V, il avait été d'abord sous-maître de musique des infants de Castille. Les ouvrages de sa composition qui sont connus sont : 1° *Libro de musica de punto.* Prague, 1581, in-4°. 2° *Divinarum completarum psalmi, lectio brevis, salve regina, cum aliquibus mottettis.* Prague, 1351, in-4°. 3° *Las enseladas de Flecha, musico de Capella que fue de las serenissimas infantas de Castilla, recopilladas por. fr. Matheo Flecha su sobrino con algunas suias y de otros autorez por el mismo corregidas.* Prague, 1581.

FLÉCHÉ (J.-A.), et non DE LA FLÈCHE, comme l'écrit Gerber, amateur de musique, est né à Marseille le 23 avril 1779. Arrivé à Paris sous le consulat, il entra chez le frère du premier consul, Jérôme Bonaparte, en qualité de secrétaire; plus tard, lorsque ce prince devint roi de Westphalie, il fut nommé son chambellan, et le suivit à Cassel. En 1811, il a écrit pour le théâtre de la cour la musique d'un opéra en deux actes intitulé *le Troubadour,* et l'*Amour paternel*, cantate. On connaît aussi de cet amateur : 1° Rondo pour piano, violon et violoncelle, Paris, Pacini. 3° Airs variés pour piano seul, op. 4, 9, 11, Lille, Boehm. 3° Air russe, varié pour piano, op. 12, en *la,* Paris, Pleyel. 4° Deux airs bretons variés, op. 16, *ibid.* 5° Air prussien varié pour piano seul, Paris, Pacini. 6° Divertissement militaire pour le piano, op. 10, Lille, Bœhm. 7° Fantaisie sur une nouvelle valse, *ibid.* 8° Air varié pour violon, avec acc. de quatuor ou de piano, op. 18, Paris, Pleyel. 9° Deux fantaisies pour piano et violon concertans, op. 3 et 19, Paris, Pleyel. 10° Beaucoup de romances avec acc. de piano.

FLECK (...); on a sous ce nom une méthode de clavecin qui a paru à Londres vers 1795, sous ce titre : *The Art of fingering the Harpsichord.*

FLEISCHER (JEAN-CHRISTOPHE), fabricant d'instrumens à clavier, né vers 1690

à Hambourg, s'est fait connaître par quelques inventions dans son art, et particulièrement par un *théorbe-clavecin*, avec trois registres, deux de cordes à boyau, et le troisième de cordes d'acier. Il fut aussi l'auteur d'un *luth-clavecin*, monté d'un double rang de cordes à boyau.

FLEISCHER (FRÉDÉRIC-GOTTLOB), musicien au service du duc de Brunswick, et organiste à l'église de Saint-Martin et de Saint-Egide, naquit à Cœthen le 14 janvier 1722. On le considérait vers 1760 comme un des plus habiles clavecinistes de l'Allemagne, dans la manière de Bach. Il professa la musique à Brunswick pendant près de soixante ans, et mourut le 4 avril 1806, dans la quatre-vingt-cinquième année de son âge. Il a été imprimé de sa composition : 1° *Odes pour voix seule avec accompagnement de clavecin, 2 vol.*, Brunswick, 1756. La 3e édition a paru en 1776. 2° *Cantates amusantes*, ibid., 1760. 3° *Recueil de menuets et de polonaises pour le clavecin, ibid.* Cet ouvrage eut une seconde édition en 1768, et l'auteur l'augmenta de quatre sonates pour le clavecin. 4° *L'Oracle*, opéra de Gellert, arr. pour le clavecin, *ibid.*, 1771. Reichardt parle avantageusement de cet ouvrage dans le 2e vol. de ses lettres, p. 51.

FLEISCHMANN (SÉBASTIEN), compositeur, né à Usseldange, dans le comté de Luxembourg, en 1553, s'est fait connaître par une messe à six voix qui a été imprimée à Anvers, en 1597.

FLEISCHMANN (JEAN-GEORGES), violoncelliste et compositeur pour son instrument, né en Russie vers le milieu du dix-huitième siècle, fut d'abord au service du duc de Courlande, et entra ensuite, en 1790, dans la musique de la chambre du roi de Prusse. Il a écrit quelques concertos pour le violoncelle, qui n'ont jamais été gravés.

FLEISCHMANN (JEAN-NICOLAS), organiste de l'église Saint-Nicolas de Gœttingue, a fait imprimer dans cette ville les ouvrages suivans : 1° *Arien, nebst einigen Akkompagnements, einem Trio und Chor aus dem Alexander Feste von Hændel fürs Klavier* (Airs, trio et chœur de la fête d'Alexandre de Hændel, arrangés avec acc. de clavecin), 1785, in-4°. 2° XII *leichte Variationen fürs Klavier* (Douze variations faciles pour le clavecin), 1794, in-4°.

FLEISCHMANN (FRÉDÉRIC), docteur en philosophie, secrétaire du duc de Saxe Meinungen, et directeur de sa chapelle, naquit le 18 juillet 1766 à Wiedenfeld, près de Würzbourg. En 1776, il entra au gymnase de Manheim, dont il suivit les cours pendant cinq ans. Il y commença l'étude de la musique et du piano ; les occasions fréquentes qu'il eut d'entendre de bonnes compositions bien rendues, à l'église et au théâtre, développèrent en lui le goût de cet art, et, bien qu'il ne le cultivât qu'aux heures de recréation de ses autres études, il y fit de rapides progrès. En 1782, il se rendit à Wurzbourg pour y étudier la philosophie ; l'année suivante il prit le grade de docteur en cette faculté, puis il commença un cours de droit. Ses études terminées, il entra comme secrétaire particulier chez M. de Welden, président des états du prince de La Tour-et-Taxis, à Ratisbonne, et comme précepteur des fils de ce magistrat. Plus tard, le comte de Lehrbach, ambassadeur d'Autriche à Munich lui offrit un emploi dans sa maison ; il était déterminé à l'accepter, mais sa nomination de secrétaire du duc de Saxe-Meinungen le fit renoncer à ce projet, et il entra au service de ce prince pour le reste de ses jours. Il mourut des suites d'une fièvre nerveuse, et à la fleur de l'âge, le 30 novembre 1798, regretté de tous ceux qui l'avaient connu, à cause de la noblesse de son caractère et de son amabilité. On a de cet artiste : 1° Un morceau littéraire sur la musique inséré dans la 1re année de la Gazette musicale de Leipsick (pag. 209 à 225), sous ce titre : *Wie muss ein Tonstück beschaffen seyn um gut genannt zu werden? Was ist er-*

forderlich zu einem vollkommenen Komponisten ? (Quelles qualités doit avoir un morceau de musique pour qu'on puisse le dire bon ? Que faut-il pour être compositeur parfait ?) 2° Air avec des variations, Vienne, Kozeluch, 1787. 3° Concerto en *ut* majeur pour le clavecin, op. 1, Offenbach, 1797. 4° Sonate à quatre mains, pour le clavecin, op. 2, *ibid.*, 1796. 5° Concerto pour le clavecin (en *ré* mineur), op. 3, *ibid.*, 1796. 6° Concerto pour le même instrument, op. 4, *ibid.* 7° *Geisterinsel* (l'île des Esprits) opéra, paroles de Gotter, 1796. 8° Symphonie pour l'orchestre, en *la* majeur, op. 5, Offenbach, André, 1799 (œuvre posth.). 9° Quelques chansons allemandes, paroles de la princesse de Neuwied, Leipsick, 1798. 10° Chanson de berceau (tirée de l'Esther de Gotter), avec acc. de piano, Offenbach, 1796. 11° Symphonie concertante pour piano et violon, en manuscrit, chez André, à Offenbach.

FLEMING (ALEXANDRE), ecclésiastique écossais, était ministre à Neilston au commencement du dix-neuvième siècle. On a de lui deux écrits relatifs à l'introduction d'un orgue dans l'église de Saint-André à Glasgow. Ces écrits, publiés sous le voile de l'anonyme, ont ponr titre : 1° *Letters to the lord Provost of Glasgow on the introduction of an organ into the church of St.-Andrew's Glasgow, to which are added remarks on the Rev. Jam. Bogg's treatise on the use of organs* (Lettres au lord Prévot de Glasgow sur l'introduction d'un orgue dans l'église de St.-André, auxquelles sont ajoutées des remarques sur le traité de l'usage des orgues par le Rév. James Bogg). Glasgow, 1808, in-8°. J'ai fait de vaines recherches dans les ouvrages des bibliographes anglais, particulièrement dans la bibliothèque britannique de M. Watt, pour trouver des renseignemens sur le livre de M. Bogg concernant l'usage des orgues; peut-être cet ouvrage n'a-t-il pas été imprimé. 2° *Answer to a statement of the procedings of the presbytery of Glasgow relative to the use of an organ in the public worship of God* (Réponse à un jugement rendu par le presbytère de Glasgow concernant l'usage de l'orgue dans le service divin), Glasgow, 1808, in-8°. L'essai de M. Fleming, pour le rétablissement de l'orgue dans les églises d'Ecosse, est le premier qui a été fait depuis la réformation ; l'auteur discute savamment le sujet dans ses lettres, et dans son second écrit.

FLEMMING (GUILLAUME), né en Silésie, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, a été depuis 1806 jusqu'en 1820 professeur de musique à Breslau et se trouve maintenant à Glogau. Il est auteur d'un ouvrage qui a pour titre : *System des Elementarunterrichts der praktischen Musik, ohne besondere Rücksicht auf ein Instrument* (Système d'enseignement élémentaire de la musique pratique, sans recourir à l'usage d'un instrument), Breslau, chez Holaufer, in-8° (sans date). On a du même musicien des chansons de table pour des voix d'hommes, Berlin, Trautwein, et trois suites de chansons allemandes avec acc. de piano et de guitare, Breslau, Gross.

FLEURY (AUGUSTIN), maître de chant de l'église de Bourges, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, a fait imprimer une messe à cinq voix sous ce titre: *Missa quinque vocum ad imitationem moduli* : Memorare a Piissima Virgo Maria, Paris, Robert Ballard, 1672.

FLEURY (FRANÇOIS-NICOLAS), né à Châteaudun, vers 1630, vint à Paris dans sa jeunesse, et s'y adonna à l'étude du théorbe, instrument difficile, sur lequel il acquit une assez grande habileté. En 1657, il entra au service du duc d'Orléans, comme musicien de sa chambre. Il occupait encore cette place en 1678. Il a publié : 1° *Airs spirituels*, Paris, Ballard, 1660. 2° *Méthode pour le théorbe*, Paris, 1678, in-4° obl. 3° *Carte des principes de musique*, Paris, 1678. 4° *Carte des accords de musique*. Sa méthode

pour le théorbe est un assez bon ouvrage.

FLIES (BERNARD), docteur en médecine, né à Berlin, de parens israélites, vers 1770, et baptisé dans cette ville en 1798, s'est fait connaître comme amateur de musique distingué. Bon pianiste et compositeur, il a donné au théâtre national de Berlin, un opérette sous le titre de *La regata de Venise, ou l'amour parmi les gondoliers*, 1798. On connaît aussi de lui: 1° *Demande sans réponse*, pour le chant, avec acc. de piano, Berlin, 1796. 2° Menuet de *Don Juan*, avec des variations pour le piano, Zerbst, 1796. 3° *Sei Canzonette ital. in musica per Cembalo*, op. 3, Zerbst, 1799.

FLITTNER (JEAN), né à Suhla dans le Henneberg, le 1er novembre 1618, fut nommé diacre et chantre de l'église de Grimmen près de Greifswald, en 1664, et mourut le 7 janvier 1678. Il est auteur d'un recueil de cantiques spirituels qu'il a publié sous ce titre: *Himmlisches Lustgærtlein*, Greifswald, 1661, in-8°. La cinquième pièce de ce recueil est intitulée *Suscitabulum musicum*.

FLOQUET (ÉTIENNE-JOSEPH), compositeur français, naquit à Aix en Provence, le 25 novembre 1750. A six ans, il devint enfant de la maîtrise de Saint-Sauveur, dans sa ville natale. A cette époque, les études musicales étaient généralement mauvaises en France, surtout en province; il y a donc lieu de croire que Floquet ne devint pas un savant musicien sous la direction du maître de Saint-Sauveur; mais il était né avec des dispositions heureuses et une certaine facilité à trouver des mélodies expressives. Il écrivit à l'âge de onze ans un motet *à grand chœur* (comme on disait alors), qui fut fort applaudi. Les encouragemens qu'on lui donnait le déterminèrent à se rendre à Paris en 1769. Les auteurs du *Dictionnaire des musiciens* (Paris, 1810) disent à l'article *Floquet, qu'il fit d'abord, avec Lemonnier*, Bathylle et Théodore, *et ensuite* L'union de l'amour et des arts. Il y a dans ce peu de mots erreur et inexactitude. *L'union de l'amour et des arts*, ballet qui fit la réputation de Floquet, est composé, comme presque tous ceux qu'on donnait alors, de trois sujets différents, dont chacun forme un acte, *Bathylle et Chloé, Théodore*, et *La cour d'amour*. Il fut représenté le 7 sept. 1773; son succès fut prodigieux, et quatre-vingts représentations suffirent à peine à l'empressement des spectateurs. Ce n'est pas que la musique de cet ouvrage soit l'œuvre d'un génie original; mais les chants en sont gracieux et moins lourds que ceux de la musique française de cette époque. On y trouve une chaconne qui a joui longtemps de la faveur du public, et que les amateurs jouaient avec délices sur leur clavecin. L'opéra d'*Azolan*, que Floquet fit représenter l'année suivante, n'eut pas le même succès, et fut retiré après sept ou huit représentations.

Ce fut alors que ce musicien réfléchit sur les défauts de son éducation, et qu'il résolut d'aller en Italie, pour y étudier le contrepoint sous d'habiles maîtres. Il y avait du courage dans une semblable résolution; malheureusement les études musicales qui ne sont pas faites dans la jeunesse, ou même dans l'enfance, sont rarement profitables. Quoiqu'il en soit, Floquet se rendit à Naples et se mit sous la direction de *Sala*. Il alla ensuite à Bologne pour y prendre des leçons du P. Martini. Ce fut, dit Laborde, après avoir profité des conseils de ces deux maîtres qu'il composa un *Te Deum* à deux chœurs et à deux orchestres, qui fut admiré des Italiens. Après avoir rempli les conditions du concours ordinaire, il fut nommé *Académicien philharmonique*, ce qui n'était pas alors un vain titre comme aujourd'hui. De retour en France, Floquet donna en 1778, *Hellé* en 3 actes, à l'Opéra; cet ouvrage n'eut aucun succès; mais l'auteur se releva l'année suivante par *Le seigneur bienfaisant*, où il y a de la fraîcheur et du naturel, et qui fut applaudi, malgré la révolution que Gluck avait faite dans le goût de la musi-

que. *La nouvelle Omphale*, qu'on représenta au théâtre de la Comédie italienne, en 1781, fut la dernière production que Floquet livra au public.

Ses succès lui avaient tourné la tête au point qu'il imagina de remettre en musique, après Gluck, l'*Alceste* de Quinault, retouchée par Saint-Marc. Il eut assez de crédit pour faire mettre sa partition à l'étude; mais la première répétition suffit pour faire voir que les prétentions de Floquet étaient ridicules, et son ouvrage fut rejeté sans appel. Le chagrin qu'il en ressentit altéra sa santé; après quelques mois de langueur, il mourut le 10 mai 1785. Floquet était né avec quelque talent; ses chants étaient plus gracieux, ses formes plus légères que celles des compositeurs français qui l'avaient précédé; il ne lui manqua que d'arriver à propos; car quel que fût son mérite, il ne pouvait lutter contre Gluck ou contre Piccini. Vingt ans plutôt, il eut fait une sorte de révolution dans la musique dramatique française. M. de Boisgelou, qui l'avait connu, assure, dans ses mémoires manuscrits sur la musique, que ce ne fut point le chagrin qui le conduisit au tombeau, mais la débauche; dans les derniers temps, il ne vivait plus que chez des femmes perdues.

FLOR (CHRÉTIEN), organiste de l'église de Saint-Jean et Saint-Lambert, à Lunebourg, vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il a fait imprimer les ouvrages suivans de sa composition : *Hochzeitlicher Freudensegen, genommen aus dem 9tem Hauptstücke des Buchs Tobia, mit 5 Sing und 2 Geige-Stimmen zu dem Basso-Continuo gesetzt* (Les réjouissances d'une bénédiction nuptiale, d'après le verset 9 du livre de Tobie, à 5 voix et deux violons avec basse continue), Hambourg, 1656, in-fol. 2° *Melodien zu Joh. Ristens musicalischen Seelen-Paradies* (Mélodies pour le paradis musical et sentimental de Jean Risten), 1re et 2e partie, Lunebourg, 1660 et 1662. 3° *Todes-Gedanken in dem Liede : Auf meinen lieben Gott, mit umgekehrtem Contrapuncte für Clavier* (Pensées sur la mort contenues dans le cantique *Auf meinen lieben Gott*, en contrepoint double pour le clavecin), Hambourg, 1692. Vers 1730, il y eut un autre organiste à l'église de Saint-Michel, à Lunebourg, nommé Godefroi-Philippe Flor : peut-être était-il fils du précédent.

FLORCHUTZ (EUCHARIUS), organiste de Saint-Jacques à Rostock, né à Lauter, près de Cobourg, en 1757; il a fait représenter au théâtre de Lubeck, en 1792, un petit opéra de sa composition, intitulé : *Der Richter und die Gaertnerin* (Le Juge et la Jardinière). On connait aussi de lui : 1° *Romance variée pour le piano*, 1798; 2° *Canzonette variée pour le clavecin*, 1802; 3° *Grandes sonates à 4 mains pour le piano*, n° 1, en *mi* majeur, n° 2, en *la*. Leipsick, Kühnel. 4° Capriccio con fughetta pour piano, op. 5. ibid. Florchütz avait écrit avant 1790 des trios pour piano et violon, qui sont restés en manuscrit.

FLORENCIO (FRANÇOIS-AUGUSTIN), maître de danse qui vivait à Madrid vers la fin du dix-huitième siècle, est auteur d'un livre qui a pour titre : *Crotalogia, o ciencia delas Castannetas* (Crotalogie, ou art de jouer des castagnettes), Madrid, 1792, in-12. C'est, je crois, le seul ouvrage qu'on a sur ce sujet.

FLORENT (. . . .), musicien qui vivait à Paris, en 1754, a publié une cantatille de sa composition, intitulée *Hercule et Omphale*.

FLORENTIUS, prêtre et musicien qui vécut vers la fin du quinzième siècle, ou au commencement du seizième, a écrit un traité de musique en trois livres, dont un beau manuscrit sur vélin, de 95 feuillets, in-fol. se conserve dans la bibliothèque du marquis Jean-Jacques Trivulzio, à Milan. M. Lichtenthal a donné une description de ce manuscrit, dans sa Bibliographie musicale (t. IV. p. 467 et suiv.). On

y voit que le volume commence par deux frontispices, dont un contient le titre suivant : *Florentii Musici Sacerdotisque ad illustrissimum ac amplissimum Dominum et D. Ascanium Mariam.* SF. (*Sforziam*) *Vicecomitem ac Sancti Viti Diaconum Cardinalem Dignissimum Liber musices incipit ;* au second, on lit : *Florentius Musicus et Sacerdos Ill*^me^ *ac amplissimo Ascanio Cardinali Domino Suo S.* L'ouvrage de Florentius, divisé en trois parties, est subdivisé en plusieurs chapitres, où il est traité des propriétés, de l'utilité et des effets de la musique, de la voix et de ses espèces, de la main musicale, des muances, des signes, de leur signification et de leur usage, des modes, de la connaissance des antiennes et des autres chants de l'église, des diverses espèces de figures de notes, des ligatures, des consonnances, du contrepoint, de la composition, des neumes et des cadences, du chant figuré, etc. M. Lichtenthal fait remarquer que Argelati, dans sa Bibliothèque des écrivains de Milan (t. II. part. 1. p. 1375) a faussement attribué à un certain Flaminius le livre de Florentius.

FLOREZ (HENRI), savant espagnol, né à Valladolid en 1701, entra dans l'ordre de Saint-Augustin en 1715, et mourut à Madrid en 1773. Il a laissé quelques détails sur le chant de l'office divin selon le rit Mozarabique en usage en Espagne, dans une dissertation intitulée : *De Antiquâ missâ Hispanico seu Officio Mozarabico,* qu'il a insérée dans sa grande collection qui a pour titre : *La Espana sagrada ò teatro geografico-historico de la iglesia de Espana,* Madrid, 1747-1770, 29 vol. in-4°. Cette dissertation se trouve au tome 3, p. 360.

FLORIANI (CHRISTOPHE), né à Ancône, au commencement du dix-septième siècle, a fait imprimer plusieurs ouvrages de sa composition pour l'église, et entre autres, *Psalmi Vespertini a cinque e sei, lib.* 2, *op.* 5.

FLORIDO (FRANÇOIS), maître de chapelle à Saint-Jean de Latran, à Rome, vécut vers le milieu du dix-septième siècle. Il a fait imprimer à Venise, depuis 1647 jusqu'en 1664, divers recueils de motets à 2, 3, 4 voix, des motets à 8, des offertoires à 4, 5, 6 et 8, 1652, deux *Salve Regina* à 3 et 5, et des litanies à 5, 1652. Son dernier œuvre de motets à quatre voix a été publié en 1664.

FLORINO (GASPARD), né vers la fin du seizième siècle, à Rosarno, petite ville de la Calabre-Ultérieure, a publié à Venise, *Conzonette a tre e quattro voci,* lib. 1 et 2.

FLORIO (JEAN), contrapuntiste italien du seizième siècle, dont on trouve des messes à cinq et à six parties dans deux manuscrits de la bibliothèque royale de Munich. Gerber suppose dans son nouveau Lexique des musiciens, que c'est par erreur que Florio a été nommé *Jean* et que ces messes sont vraisemblablement de Jacques Florus ou Florius, dont une première partie de motets a été publiée à Louvain en 1573, suivant le catalogue de Draudius ; mais Gerber se trompe à cet égard, car on trouve des madrigaux de *Jean Florio* dans le recueil qui a pour titre : *Il trionfo di Dori, descritto da diversi, et posto in Musica da altrettanti autori, a sei voci,* Venise, Gardane, 1596, in-4°. obl., et Anvers, Pierre Phalèse, 1601 et 1614, in-4°.

FLORIO (PIETRO GRASSI), flûtiste italien, fut attaché a la chapelle de Dresde, en 1756, vint ensuite à Paris, et finit par se fixer à Londres. Il a fait graver dans cette ville quatre œuvres de solos, de duos et de trios pour flûte. Il est mort à Londres en 1795, dans un état voisin de la misère.

FLORIO (G.), fils du précédent, né à Dresde, se livra comme son père à l'étude de la flûte, et se fit quelque réputation sur cet instrument, en jouant des solos dans les concerts de la célèbre cantatrice Mara, qui le protégeait. En 1803, elle voyagea avec lui en Allemagne, et

essaya de le faire connaître comme compositeur, en chantant quelques-uns de ses airs; mais cette musique n'eut point de succès, malgré le talent de celle qui l'exécutait. On ne sait ce que Florio est devenu depuis cette époque.

FLOTWELL (CÉLESTIN-CHRÉTIEN), né à Kœnigsberg, fit ses études à Jéna, devint recteur à l'école de la cathédrale de sa ville natale, et professeur à l'université. Il mourut en 1759. On a de lui deux petits ouvrages relatifs à la musique; l'un, sous le titre bizarre de : *Ein Wohlgeruehrtes Orgelwerk, als eine Anweizung zur frucht des Geistes, aus Gal. V. 16. bey Einweihung der vortreifflichen neuen Orgel in der Kneiphœfischen Domkirche, etc.* (les parfums d'un orgue, etc.), Kœnigsberg, 1721, in-4°; l'autre est une oraison funèbre du chantre Schwenkenbecher, intitulée : *Leichenrede auf den Tod des Cantor Schwenkenbecher,* Kœnigsberg, 1714, in-4°.

FLUD (ROBERT), médecin et alchimiste, naquit en 1574 à *Milgate,* paroisse de Bearsted, dans le comté de Kent. Après avoir fait ses études dans le collége de St-Jean, à Oxford, il voyagea pendant six ans en France, en Espagne, en Allemagne et en Italie. De retour en Angleterre, il fut fait docteur en médecine et membre du collége des médecins. Il s'adonna principalement à l'étude de ce qu'on appelait alors *les sciences occultes,* et fit partie d'une société d'alchimistes connue sous le nom de *Roses-Croix-Philosophes.* Il mourut en 1637, et fut inhumé dans l'église de Bearsted. Parmi ses nombreux écrits, celui qui est intitulé *Utriusque Cosmi, majoris scilicet et minoris, metaphysica, physica atque technica historia.* Oppenheim, 1617, in-fol., contient deux parties, dont la seconde, divisée en six livres, traite de toutes les branches de la musique et des instrumens. On y trouve la description d'un *cadran musical,* de *fenêtres musicales,* de *colonnades musicales,* et de beaucoup d'autres extravagances enfantées dans le cerveau de cet illuminé. Ce traité de musique est intitulé *Templum musices, in quo musica universalis tanquam in speculo conspicitur.*

FOCKERODE (JEAN-ARNOLD), écrivain sur la musique et compositeur, né à Mühlhausen vers 1660, était en 1700 chantre à Herforten. Ses principaux ouvrages sont : 1° *Der fünffte Tritt zu dem neu-geplantzen Westphaelischen Lust-Garten, in 4 stimmigen Arien mit 2 Violinen bestehend,* etc. Mülhausen, 1692, in-4°. 2° *Der Sechste Tritt,* etc. Ibid., 1695, in-4°. Il est vraisemblable que quatre autres recueils d'airs du même genre avaient précédé ceux-ci. 3° *Musicalischer Unterricht, darinn die musicalischen Regeln aus mathematischen Principiis untersucht, vorgetragen werden. 1er Theil, Mühlhausen,* 1698, in-4°. 2er *Theil, ibid.,* 1716, in-4°. 3er *Theil, Bielefeld,* 1718, in-4°. (Instruction musicale, dans laquelle les règles de la musique sont analysées par des principes mathématiques). Les trois parties réunies de cet ouvrage forment 18 feuilles d'impression.

FODOR (JOSEPH)[1], fils d'un officier hongrois, né à Venloo en 1752, apprit les premiers principes de la musique d'un organiste de cette ville. Lorsqu'il eut atteint l'âge de 14 ans, il se rendit à Berlin, où il devint élève de François Benda pour le violon. Il puisa dans l'école de ce grand artiste les principes d'une manière expressive, qui devint dans la suite le caractère distinctif de son talent. En 1787, il vint à Paris, s'y fit entendre avec succès, et s'y fit bientôt une réputation honorable. Vers la fin de 1794, il partit pour la Russie où il se fixa définitivement. Il est mort à Moscou en 1826. Les compositions de ce violoniste ont été bien accueillies du public dans leur nouveauté, et ne sont pas dépourvues de mérite. En voici la liste : 1° 6 duos pour le violon, op. 1, Berlin et Paris;

[1] Les auteurs du *Dictionnaire des Musiciens* (Paris, 1810-1811) se sont trompés en appelant ce musicien *Jean,* au lieu de *Joseph.*

2° 6 solos pour le violon, op. 2, Paris; 3° 6 duos *idem*, op. 3, Berlin et Paris; 4° 6 quatuors pour 2 violons, alto et basse, op. 4; 5° 6 *idem*, op. 5, Berlin; 6° Concerto pour le violon, op. 6, Paris; 7° *idem*, op. 7 et 8, Paris; 8° 6 quatuors pour 2 violons, alto et basse, op. 9; 9° 4me concerto pour le violon, op. 10, Paris; 10° 6 duos *idem*, op. 11, Berlin et Paris; 11° 6 *idem*, op. 12, Paris; 12° 6 quatuors, op. 13, Offenbach; 13° 3 duos, op. 14, Paris; 14° 6 *idem*, op. 15, Vienne; 15° Airs variés pour le violon avec basse, nos 1 à 34, Vienne, Berlin, Paris et Amsterdam; 16° Caprices pour violon seul, liv. 1 et 2, Vienne; 17° Pots-pourris, nos 1 à 4, Paris; 18° Concertos pour le violon, nos 5 à 10, Vienne, Amsterdam et Paris; 19° Duos pour le violon, op. 19 à 25, Amsterdam; 20° Sonates pour le violon, op. 29; et beaucoup de recueils de petits airs en duos. La célèbre cantatrice Mme Mainvielle est fille de Joseph Fodor.

FODOR (CHARLES), frère du précédent, né à Venloo, en 1754, vint s'établir à Paris en 1778 et s'y livra à l'enseignement du clavecin jusqu'en 1799, époque de sa mort. Il a arrangé pour le piano deux œuvres de quatuors de Pleyel, des symphonies de Haydn, et un grand nombre d'ouvertures. Il a publié aussi sept pots-pourris pour le même instrument.

FODOR (ANTOINE), le plus jeune des trois frères de ce nom, est né à Venloo, en 1759. Il apprit à jouer du clavecin d'un maître habile de Manheim, et devint lui-même un pianiste distingué. Vers 1790, il s'est fixé à Amsterdam, où il vit encore. Il dirigeait, il y a peu d'années, les concerts de la société de *Felix Meritis*, avec beaucoup de talent. Il a beaucoup écrit pour son instrument, et ses ouvrages ont été recherchés dans leur nouveauté. Les plus connus sont : 1° Huit concertos pour le piano, œuvres 1, 2, 3, 4, 5, 8, 12 et 15, Amsterdam et Paris; 2° Concertino, avec acc. d'orchestre, op. 21, Amsterdam; 3° Quatuors pour piano, 2 violons et violoncelle, op. 7 et 14, Amsterdam et Paris; 4° Sonates en trios pour piano, violon et violoncelle, op. 9 et 11, Offenbach et Amsterdam; 5° Trois œuvres de sonates pour piano et violon, Amsterdam et Paris; 6° Trois sonates à quatre mains, œuvres 9, 10 et 16, Amsterdam; 7° Cinq sonates pour piano seul, *ibid.*; 8° Quelques fantaisies et des airs variés.

FODOR (Mme JOSÉPHINE MAINVIELLE), célèbre cantatrice, fille de Joseph Fodor, est née à Paris en 1793, et non en Russie, comme on l'a prétendu dans quelques notices biographiques; mais elle n'était âgée que de quinze mois lorsque son père partit pour aller à Saint-Pétersbourg et l'emmena avec lui. Élevée pour la musique, elle acquit de bonne heure du talent sur la harpe et le piano; à onze ans elle se faisait entendre sur ces deux instrumens dans les concerts que son père donnait. Trois ans plus tard, elle commença à se faire connaître comme cantatrice; elle débuta en 1810 au théâtre impérial dans les *Cantatrici villane*, de Fioravanti, et y fut applaudie dans soixante représentations. En 1812 elle épousa M. Mainvielle, acteur du Théâtre Français au service de la cour de Russie. L'empereur Alexandre ayant supprimé ses troupes de comédiens étrangers, Mme Mainvielle-Fodor chanta quelque temps à Stockholm et à Copenhague, puis elle se rendit à Paris, où elle débuta le 9 août 1814, à l'Opéra comique. Au peu de succès qu'elle obtint dans *la Fausse Magie*, *le Concert interrompu*, *le Calife de Bagdad*, *la belle Arsène*, *Zémire et Azor*, etc., il aurait été difficile de prévoir la brillante réputation qu'elle a acquise ensuite sur la scène italienne. La musique française allait mal au caractère de sa voix, parce que cette musique exige une prononciation nette et bien articulée, que Mme Mainvielle-Fodor n'a jamais eue. Confiante dans son avenir, mais comprenant que ses espérances ne se réaliseraient pas dans l'opéra français, elle saisit avec empressement l'occasion qui se

présenta de remplacer au théâtre de l'Odéon Mme Barilli, enlevée par une mort prématurée à sa famille et à ses admirateurs. Engagée comme *prima donna*, Mme Mainvielle-Fodor ne craignit pas de se faire entendre dans les ouvrages qui avaient été les plus favorables au talent de Mme Barilli, et malgré les souvenirs que la célèbre cantatrice avait laissés dans la mémoire des habitués du théâtre italien, elle sut s'y faire applaudir. Après avoir débuté, le 16 nov. 1814, dans *la Griselda*, de Paer, elle chanta avec succès dans les *Nozze di Figaro*, *Il Re Teodoro*, *Penelope*, etc. En 1816, Mme Catalani ayant obtenu le privilége de l'Opéra italien, transporta ce spectacle au théâtre Favart. Mme Fodor y fut engagée avec Garcia, Crivelli, Porto, etc.; mais bientôt ces artistes, abreuvés de dégoûts par les prétentions de la directrice, qui voulait briller seule et ne voyait qu'avec peine des talens réels auprès d'elle, ces artistes dis-je, résilièrent leurs engagemens, et se rendirent à Londres. Mme Mainvielle-Fodor y chanta jusqu'au mois de juillet 1818, puis elle partit pour aller en Italie. A cette époque de sa carrière, sa voix, originairement dure et lourde dans la vocalisation, s'était assouplie par des études constantes, et avait acquis une douceur et un charme inexprimable. Engagée à Venise pour chanter au théâtre de *la Fenice*, elle s'y fit entendre pour la première fois dans l'*Elisabetta* de Carafa, et y obtint un de ces succès d'enthousiasme qu'on ne connaît qu'en Italie. Couronnée sur la scène après la première représentation, elle fut rappelée plusieurs fois chaque soir avec des trépignemens et des cris d'admiration; des sonnets lui vinrent de toutes parts, et les principaux *dilettanti* se réunirent pour faire frapper à son effigie une grande médaille d'or; honneur qui n'avait été accordé qu'à Marchesi.

Le théâtre italien de Paris, anéanti par la mauvaise administration de Mme Catalani, fut réorganisé au commencement de 1819, et Mme Fodor y fut engagée. Elle y reparut au mois de mai de cette année, et dès-lors commença la plus belle partie de sa carrière; car son talent avait acquis tout son développement, et les opéras où elle se faisait entendre obtenaient seuls du succès. *L'Agnese*, de Paer, *Il Matrimonio segreto*, *Don Juan*, *Il Barbiere di Seviglia*, et *la Gazza ladra* furent pour elle les occasions d'une suite de triomphes qui n'eurent point d'interruption pendant trois ans. Sa manière ne se faisait point remarquer par l'élévation du style, ni par un caractère passionné, mais par une justesse inaltérable des intonations, une grande pureté de son, beaucoup de perfection dans les détails, et un charme irrésistible dans l'accent de la voix. *Le Barbier de Séville*, de Rossini, n'avait eu aucun succès à la première représentation donnée au théâtre italien de Paris; la métamorphose fut complète à la seconde, parce que Mme Fodor y avait pris la place de Mme Ronzi de Begnis, dans le rôle de *Rosine*, et dès-lors seulement le bel ouvrage de Rossini fut compris par les Parisiens. Dans les derniers temps de son séjour à Paris, sa santé fut altérée par une affection de pylore qui n'avait point d'influence sur la pureté de son organe vocal, mais qui souvent la plongeait dans un état de faiblesse extrême. Les médecins conseillèrent un voyage en Italie; Mme Fodor se résolut à essayer en effet du changement de climat, et partit pour Naples au mois d'avril 1822. L'influence de ce climat fut si prompte et si salutaire, que la cantatrice put débuter au théâtre Saint-Charles, dans la Desdemona d'*Otello*, au mois d'août de la même année. L'enthousiasme des Napolitains fut égal à celui des habitans de Venise et de Paris; cet enthousiasme fut justifié par la manière dont Mme Fodor chanta les rôles de *Semiramide*, de *Zelmira*, et vingt autres qu'elle créa pendant son séjour à Naples, dans des opéras sérieux, bouffes et de demi-carac-

tère. Ses succès ne furent pas moindres à Vienne, où elle chanta en 1823 pendant toute la saison. De retour à Naples, elle y resta engagée à l'Opéra jusqu'au mois d'août 1825. Ce fut alors qu'elle revint de nouveau à Paris, pour l'exécution d'un contrat qu'elle avait fait avec M. le vicomte de La Rochefoucauld, directeur général des beaux-arts. Le 9 décembre de la même année, elle reparut au théâtre italien, dans la *Semiramide* de Rossini, qui n'était point encore connue des *dilettanti* parisiens. Elle y échoua si complètement, dès les premières scènes du premier acte, soit par l'effet de l'émotion, soit par l'altération de sa voix, qu'elle n'essaya même pas de lutter dans le reste de la représentation, et qu'elle ne se fit plus entendre depuis lors à Paris. Un enrouement, non permanent, mais qui se manifestait après un quart d'heure d'exercice, se déclara dès ce moment, et l'obligea à garder un silence absolu. Dans ces circonstances elle offrit à l'administration de la liste civile de rompre l'engagement qu'on avait contracté avec elle; mais l'espoir de voir dissiper ce qu'on ne considérait que comme un accident passager, fit rejeter ses propositions. Ce ne fut qu'après qu'on eut acquis la certitude de la prolongation indéfinie de sa maladie, qu'on refusa de payer ses appointemens; alors elle exigea qu'on exécutât les clauses du contrat; un procès s'ensuivit; et ce procès allait être gagné par la cantatrice, quand l'administration éleva le conflit et fit porter la cause au conseil d'État. Cette discussion dura plusieurs années et se termina par une transaction en 1828. Devenue libre de nouveau, Mme Fodor voulut essayer encore du climat de l'Italie pour le rétablissement de sa santé; le ciel de Naples dissipa en effet cet enrouement obstiné dont elle n'avait pu triompher en France. Elle crut un instant pouvoir retrouver et les succès et la source de fortune que son talent lui procurait autrefois, et reparut au théâtre de Saint-Charles en 1828; mais elle n'était plus que l'ombre d'elle-même. Jamais sa voix ne reprit le velouté ni la puissance qui étaient ses qualités distinctives quelques années auparavant; la conviction de cette triste vérité a obligé Mme Fodor à se retirer de la scène depuis environ six ou sept ans. J'ai lu quelque part, il y a peu de jours (février 1837), qu'un médecin a opéré une guérison complète de son organe vocal, et qu'elle a recouvré tout l'éclat de son talent; j'avoue que ce bruit m'inspire peu de confiance. L'enrouement fréquent est un signe certain d'une affection chronique du larynx. et je ne connais pas d'exemple de guérison de cette maladie, surtout chez les femmes parvenues à la quarante-cinquième année de leur âge.

FOERNER (Chrétien), excellent constructeur d'orgues, naquit en 1610 à Wettin sur la Saale, où son père était bourgmestre et charpentier. Son beau-frère, Jean-Guillaume Stegmann, bourgmestre, organiste et facteur d'orgues, lui enseigna les principes de son art, la géométrie pratique et les autres branches des mathématiques. Ces connaissances lui furent d'un grand usage dans l'exercice de sa profession. La facture de l'orgue lui est redevable de plusieurs améliorations dans le système de la soufflerie. On lui attribue aussi l'invention de la *balance pneumatique*. Ses principaux ouvrages sont : 1° L'orgue de l'église d'Ulrich à Halle; 2° Celui du château d'Auguste à Weissenfels, de 33 jeux, 2 claviers et pédale, qu'il acheva en 1673. Fœrner vivait encore en 1677, et était âgé de 67 ans. Il est auteur d'un traité de la construction de l'orgue qui a été imprimé sous ce titre : *Vollkommener Bericht wie eine Orgel aus wahrem Grunde der Natur in allen ihren Stücken nach Anweisung der mathematischen Wissenschaften solle gemacht, probirt und gebraucht werden, und wie man Glocken nach dem Monochordo mensuriren und giessen.* Forkel, qui a cité cet ouvrage sous la date

de 1684, ignorait où il a été imprimé.

FOERSTER (GASPARD) *le vieux* ou *l'ancien*, fut chantre et libraire à Dantzick vers 1643, et mourut au couvent Olivia, en 1652, après avoir embrassé la religion catholique. Le compositeur théoricien Marc Scacchi lui a dédié son livre intitulé *Cribrum musicum*. Il semble, d'après un passage d'une lettre de cet écrivain à Chrétien Werner, que Foerster avait composé des *Præcepta theoretica* de musique.

FOERSTER (GASPARD) *le jeune*, naquit en 1617 à Dantzick; son père paraît avoir été frère du précédent. Après avoir étudié dans sa jeunesse les sciences, les langues et la musique, il entra comme chanteur dans la chapelle du roi de Pologne, et reçut des leçons de composition de Marc Scacchi. Le goût passionné qu'il prit pour cet art le détermina à demander un congé pour aller à Rome étudier dans l'école des successeurs de Palestrina. Après avoir passé quelque temps dans cette ville, il alla à Venise, où la noblesse le combla de présens et d'honneurs. Enfin, le désir de revoir sa patrie le ramena à Dantzick; en y arrivant, il y reçut du roi de Danemarck, Frédéric III, sa nomination de maître de chapelle de ce prince, avec un traitement de 1000 thalers. Foerster mit tous ses soins à rassembler, dans la chapelle qui lui était confiée, des artistes de talent, entre autres, Ernest Hinsch, organiste de la cour à Dantzick, élève de Froberger. Ce fut dans ce temps qu'il écrivit quelques-unes de ses meilleures compositions, particulièrement des trios pour deux violons et basse de viole qui, au dire de Mattheson, eurent alors un succès d'enthousiasme à Hambourg. Il paraît que le caractère inquiet de Foerster lui fit voir avec jalousie l'arrivée de la cantatrice française Mlle La Barre, qui fut appelée à la cour de Danemarck, avec un traitement égal à celui du maître de chapelle. Cet événement, et la guerre malheureuse où le Danemarck était engagé contre la Suède, le déterminèrent à demander son congé en 1657, et à se rendre de nouveau à Venise. Il y passa plusieurs années, et dans cet intervalle, la guerre ayant éclaté entre la république et les Turcs, Foerster servit quelque temps comme capitaine dans une compagnie, et fut fait chevalier de St-Marc. La paix ayant été rétablie entre le Danemarck et la Suède, le roi rappela son maître de chapelle qui consentit volontiers à reprendre ses fonctions, parce que Mlle La Barre n'était plus à la cour de Copenhague. Toutefois il n'y resta pas longtemps; la vie de cour n'était point faite pour lui, accoutumé à la liberté dont il avait joui à Venise; dès 1661 il donna sa démission, se retira à Hambourg, et y prit sa demeure chez le célèbre violoniste de ce temps Samuel-Pierre de Sidon. La société de quelques artistes lui rendait le séjour de cette ville agréable; il ne la quitta que pour faire un voyage à Dresde, dans le dessein d'y voir l'illustre compositeur Henri Schütz, alors âgé de 77 ans. A son retour, il passa par sa ville natale, où il n'était pas allé depuis vingt ans. Le désir de s'y fixer lui vint à l'improviste, il acheta un logement au couvent Olivia, et ne le quitta plus jusqu'à la fin de ses jours, si ce n'était pour aller chaque semaine à la ville faire exécuter sous sa direction les ouvrages qu'il avait composés dans la solitude. Il mourut à l'âge de cinquante-six ans, et fut inhumé avec beaucoup de pompe au couvent Olivia, le 1er mars 1673.

Toutes les compositions de Foerster sont restées en manuscrit, et étaient déjà devenues si rares au temps de Mattheson, que ce critique ne put s'en procurer une seule à Dantzick, quarante ans après la mort de l'auteur. On ne connaît de lui qu'un canon à trois parties sur les paroles : *Ecce ancilla Domini*, qui a été inséré par Marc Scacchi, dans son *Cribrum musicum* (p. 213-215). Mattheson, à qui l'on doit ces détails sur la vie de Foerster, dit aussi qu'il a fait imprimer un livre qui a pour titre : *Musikalischer Kunstspiegel*,

worinn nicht allein die alten Zeichen auf den Linien gezeigt, sondern auch die Modi, und wie solche nach dem mi fa *sollen unterschieden werden,* etc. (Miroir de l'art musical, dans lequel on fait voir les anciens signes de la notation, et les modes, et où l'on enseigne d'une manière claire les règles fondamentales de la composition). Mattheson dit (*Ehrenpforte,* etc., p. 76) que cet ouvrage a été tiré à un très petit nombre d'exemplaires; mais il n'a pu indiquer ni le lieu ni la date de l'impression.

FOERSTER (JEAN-CHRÉTIEN), constructeur d'orgues et de carillons, et campaniste habile, naquit à Oppeln, petite ville de la Silésie, en 1671. Pierre-le-Grand l'appela à Pétersbourg, en 1710, et le chargea de la confection d'un carillon qui fut placé sur la tour de Saint-Jacques. Ce carillon complet a deux octaves de pédales. Les fonctions de carillonneur furent confiées à Foerster, qui les conserva jusqu'à sa mort.

FOERSTER (JEAN-JACQUES), fils du précédent, naquit à Pétersbourg au commencement du 18me siècle, et succéda à son père dans les fonctions de carillonneur. En 1756, il était attaché comme violoniste à la chapelle et à la musique particulière de l'empereur de Russie. Il était renommé par son double talent de claveciniste et de constructeur d'orgues.

FOERSTER (CHRISTOPHE), maître de chapelle du prince de Schwartzbourg Rudolstadt, naquit à Babra, petite ville de la Thuringe, le 30 novembre 1693. Il était fort jeune lorsqu'il commença l'étude de la musique, de plusieurs instrumens et de l'orgue, sous la direction de Pitzler. Il continua plus tard ces mêmes études en plusieurs endroits, particulièrement à Weissenfels, où il prit des leçons régulières d'harmonie et de composition chez Heinischen, qui fut depuis lors maître de chapelle à Dresde. Ce maître étant parti pour l'Italie, Foerster alla à Mersebourg étudier chez Kauffmann, qui acheva de l'instruire dans le contrepoint. En 1717 il fut attaché au service de la cour de Mersebourg en qualité de compositeur. Deux ans après il fit à Dresde une visite à son ancien maître Heinischen, et en 1723 il alla à Prague pour assister aux fêtes données à l'occasion du couronnement de l'empereur. Il y fit la connaissance des maîtres de chapelle Fux et Caldara, du célèbre luthiste Conti, et de plusieurs autres artistes. Après avoir passé trente ans au service du duc de Mersebourg, Foerster entra, en 1748, en qualité de maître de chapelle chez le prince de Schwartzbourg Rudolstadt; mais il ne jouit pas long-temps des avantages de sa nouvelle position, car il mourut le 6 décembre de la même année. La fécondité de ce musicien fut remarquable : Gerber assure qu'il a composé plus de trois cents morceaux, dont la plupart étaient des cantates avec orchestre et des symphonies. Le plus grand nombre de ces morceaux est resté en manuscrit; parmi ceux qu'on connaît, on remarque : 1° 6 sonates et 6 cantates pour le clavecin; 2° 12 Concerts pour divers instrumens. Ces trois œuvres, en manuscrit, sont dédiés à la duchesse de Mersebourg. 3° Une année entière de cantates pour l'église. Cette collection était en manuscrit chez P. E. Bach, à Hambourg. 4° Le psaume 116e (*Laudate Dominum*) à 4 voix, violon principal, 2 violons, viole, orgue, 2 trombes et timbales. 5° Cantate anniversaire de naissance, et 2 cantates de noces, à 4 voix, avec accompagnement d'orchestre. 6° 1 Duo et 3 cantates italiennes, avec orchestre. 7° 6 Ouvertures à 6, 7 et 8 parties. 8° 6 Symphonies à quatre parties, 1er recueil. 9° 5 Symphonies à 6 et 10 parties, 2me recueil. 10° 6 Symphonies pour deux violons, clavecin et plusieurs instrumens de *ripieno,* Nuremberg, chez Hafner, gravé. 11° 6 Duos italiens avec 2 violons et basse *ad libitum,* gravés par les soins de Telemann, après la mort de l'auteur.

FOERSTER (EMMANUEL-ALOYSIUS), pianiste et maître de chapelle à Vienne,

naquit en Bohême en 1757, fit ses études Prague, et se rendit à Vienne en 1779. Il est mort en cette ville le 19 novembre 1823, à l'âge de 76 ans. Cet artiste s'est fait connaître dès 1790 par de nombreuses compositions tant pour le clavecin que pour d'autres instrumens. En voici la liste : 1° 11 *Sonate a cembalo solo*, op. 1, Vienne, 1790; 2° *idem*, op. 2, *ibid.*, 1791; 3° 12 *Deutscher Lieder*, *ibid.*; 4° *Cantate auf die Huldigungs-Feyer Franzens*, *für Klavier, ibid.*, 1792. 5° 3 *Duo a cembalo con flauto o violino*, op. nos 1, 2, 3, *ibid.*; 6° 3 *Sonatas for the piano-forte with german flute or v.*, *op.* 7, Londres, 1793; 7° *deux quatuors pour clavecin, violon, alto et basse*, op. 8, liv. 1 et 2, Offenbach, 1795. 8° 6 *quatuors pour* 2 *violons, alto et basse*, op. 6, *ib.*; 9° *Sextuor pour piano, violon, alto, violoncelle, flûte et basson*, op. 9, *ibid.*, 1796; 10° *deux quatuors pour clavecin, violon, alto et basse*, op. 10, liv. 1 et 2, *ibid.*, 1796; 11° *deux idem*, op. 11, liv. 1 et 2, *ibid.*, 1796; 12° 2 *solos*, op. 12, Vienne; 13° *Quartetto a cembalo, viol., alto e basse, ibid.*; 15° *due sonate per il cembalo*, op. 13. *ibid.*, 1802; 15° *X variazioni per il cembalo, ibid.*, 1802; 6° 6 *quatuors pour le violon*, op. 16, *ibid.*, 1799; 17° *Notturno concert. per* 2 *viol.*, 2 *alt.*, *flauto, oboe, fagotto*, 2 *corni*, *vlla et c. b.* no 1, Augsbourg, 1799; 18° 11 *sonate e due thema con dieci variaz. per il cembalo*, Vienne; 19° *Rondo e variaz. del duo :* Pace, caro mio sposo, no 14, Vienne et Offenbach; 20° *Huit variations sur un thème de Mozart*, Spire et Heilbronn; 21° *X variations en* la bémol, Heilbronn, 1797; 22° 3 *sonates pour le piano seul*, op. 17, Spire et Vienne; 23° *Trio pour clavecin, violon et basse*, op. 18, 1801; 24° *Cavatevi padroni, varié pour le clavecin*, Offenbach; 25° *Deux quintuors pour* 2 *violons*, 2 *altos et violoncelle*, op. 19 et 20, non gravés; 26° *Trois quatuors pour* 2 *violons, alto et violoncelle*, op. 21; 27° 3 *sonates pour piano*, no 1, 2, 3; 28° *Grande sonate pour piano à* 4 *mains*, op. 24; 29° *Fantaisie suivie d'une grande sonate pour le piano*, op. 25; 30° *Sept var. sur un thème de Mozart, pour le piano,* 1803; 31° 6 *sonates très faciles pour le piano*, liv. 1 et 2; 32° *Quintuor pour* 2 *violons*, 2 *altos et basse*, Vienne, 1804. Foerster s'est aussi placé parmi les écrivains sur la musique par un traité d'harmonie et d'accompagnement qu'il a publié sous ce titre : *Anleitung zum Generalbass, mit Notenbeyspielen in* 146 *Numern*, Vienne et Leipsick, 1805, in-8°. Il y a de la méthode dans cet ouvrage.

FOERTSCH (JEAN-PHILIPPE), poète et compositeur dramatique, médecin et conseiller de l'évêque de Lubeck, naquit le 14 mai 1652, à Werthum dans le duché de Bade, où son père était bourgmestre. Jean Philippe Krieger, maitre de chapelle à Weissenfels, lui donna les premières leçons de composition; les cours de médecine qu'il suivit à Francfort, Jéna, Erfurt, Helmstadt et Altdorf, lui fournirent ensuite les occasions de compléter son instruction musicale sous la direction de plusieurs maîtres. Ses études terminées, il voyagea en Hollande, en France, se rendit à Hambourg, en 1671, et y entra comme ténor dans la chapelle du Conseil. Cette époque était celle de la création de l'Opéra allemand, et Hambourg était le lieu où ce genre nouveau était cultivé avec le plus de succès. Foertsch, séduit par l'intérêt de la musique dramatique, consentit non-seulement à prendre un emploi dans la troupe chantante, mais se mit aussi à l'œuvre comme compositeur, et comme poète, car en peu de temps il écrivit les livrets et la musique des opéras dont voici les titres : *Crésus* (1684), *La chose impossible*(1685), *Alexandre à Sidon* (1688), *Eugénie* (1688), *Xerxès* (1689), *Caïn et Abel* (1689), *Cimbria* (1689), *Talestris* (1690), *Don Quichotte* (1690). Dans tous ces ouvrages, il joua lui-même un rôle. Le

succès de ses compositions lui fit faire des propositions par le duc de Schleswig, Chrétien Albert, pour qu'il acceptât la place de maître de chapelle à Gottorf, et la ville de Lubeck lui offrit le titre de chantre. Il choisit la place de maître de chapelle, comme plus honorable et plus lucrative; mais il ne la garda pas long-temps, car il la possédait à peine depuis un an, quand la guerre vint désoler le Holstein et le Schleswig; il se vit obligé de quitter son poste et de se réfugier à Kiel, où il se fit recevoir docteur en médecine. Il exerça quelque temps cet art à Schleswig et à Husum, fut nommé en 1689 médecin du duc de Bade, et passa en 1694 au service de l'évêque d'Eutin, en qualité de conseiller et de médecin ordinaire, et enfin avec les mêmes titres à Lubeck, en 1705. Il vivait encore en 1708. Foertsch est vraisemblablement l'exemple unique d'un savant médecin qui a été en même temps compositeur distingué. Il avait aussi un savoir classique dans l'art d'écrire la musique, car indépendamment de ses œuvres dramatiques, il a laissé en manuscrit des pièces de clavecin d'un bon style; et Mattheson, à qui nous devons des renseignemens contemporains sur cet artiste, nous apprend (dans son Patriote musical) que Foertsch s'amusait souvent à écrire des canons artificiels qu'il envoyait au maître de chapelle Thiele, et dans lesquels on remarquait une connaissance profonde du contrepoint.

FOERTSCH (WOLFGANG), organiste de l'église Saint-Laurent à Nuremberg, né au commencement du dix-huitième siècle, a fait imprimer, en 1734, une fugue sur un thème allemand avec des variations, sous le titre de *Musicalische Kirchwey-lust*, Nuremberg, in-fol., et une autre fugue sur le cantique : *Nunlobt meine Sele*, etc.

FOGAÇA (JEAN), moine portugais et compositeur à Ossa, naquit à Lisbonne, en 1589, apprit la musique sous la direction d'un maître nommé *Lobo*, fit ses vœux en 1608, et mourut à Lisbonne en 1658, dans sa soixante-neuxième année. Il a laissé, en manuscrit, des messes qui se trouvent dans la bibliothèque royale à Lisbonne.

FOGGIA (RODESCA DI), maître de chapelle de la cathédrale de Turin, au commencement du dix-septième siècle, a fait imprimer un recueil de sa composition sous ce titre : *Messe e motetti a otto voci*, Venise, 1620.

FOGGIA (FRANÇOIS), compositeur de l'école romaine, naquit à Rome en 1604. Son premier maître de musique fut Antoine Cifra; il passa ensuite dans l'école de Bernardin Nanini, puis dans celle de Paul Agostini. Plus tard, il épousa la fille de ce dernier maître. Ses études étant terminées, il fut appelé, quoique fort jeune, comme maître de chapelle au service de l'électeur de Cologne, Ferdinand-Maximilien. De là, il se rendit à la cour de Bavière, y demeura plusieurs années, et n'en sortit que pour aller diriger la musique de l'archiduc Léopold d'Autriche. De retour en Italie, il fut maître des cathédrales de Narni et de Montefiascone, puis il eut à Rome la chapelle de Sainte-Marie-in-Aquiro, et celle de Sainte-Marie-in-Transtevere; après quoi il entra comme maître de chapelle à Saint-Jean de Latran, au mois de décembre 1636, et y resta jusqu'à la fin de juillet 1661. Il passa alors en la même qualité à Saint-Laurent *in Damaso*. En 1646 on lui avait offert la place de maître de chapelle de Sainte-Marie-Majeure, mais il hésita long-temps, et la place fut donnée à Horace Benevoli. Après que Abbatini se fut retiré, on offrit de nouveau les mêmes fonctions à Foggia, et il en prit possession le 13 juin 1677. Il resta au service de cette basilique jusqu'à sa mort qui eut lieu le 8 janvier 1688. Il fut inhumé à Saint-Prusside. Son successeur à Sainte-Marie-Majeure fut son fils (Antoine Foggia), qui cessa de vivre au mois de mai 1707. F. Foggia est considéré à juste titre comme un des maîtres les plus habiles de l'école romaine appartenant au dix-sep-

tième siècle. Il fut un des premiers qui, en Italie, ont traité la fugue dans le style tonal; la plupart de ses prédécesseurs n'avaient écrit que des fugues réelles; cette différence coïncide avec la transformation de la tonalité, développée par l'introduction des accords dissonans naturels dans la musique, vers le temps de la naissance de Foggia. L'harmonie de ce maître est douce, pure et correcte. On a de lui les productions dont voici les titres : 1° Deux livres de motets à 2, 3, 4 et 5 voix, Rome, Grignani, 1640 et 1645. 2° *Due libri di messe e motetti a 2, 3 e 4 voci*, Rome, Mascardi, 1550. 3° *Due libri di letanie e motetti a 2, 3, 4, 5 voci*, Rome, Mascardi, 1652. 4° *Due libri di salmi a 4 voci*, Rome, De Lazzaris, 1660. 5° *Motetti sagri a 2, 3, 5 voci*, Rome, Fei, 1661. 6° *Due libri di motetti a 3 voci pari*, 1662. 7° *Due libri di messe a 4, 5, 8, 9 voci*, Rome, 1663. 8° *Due libri di salmi a 5 voci*, Rome, Belmonti, 1667. 9° *Messe à 2, 3, 4, 5 voci*, Rome, Mutii, 1672. 10° *Messe e offertorii a 2, 3, 4, 5 voci*, ouvrage dédié à l'auteur même par Jean-Baptiste Cuifabri, Rome, 1673. 11° *Offertorii a 4, 5, 6, 8 voci*, 1681. On trouve aussi des motets de Foggia dans la collection de Spiridione; le P. Martini en a inséré deux dans le deuxième volume de son Essai sur le contrepoint (p. 47 et suivantes), et les a analysés. Indépendamment des ouvrages qui viennent d'être cités, il est peu d'églises à Rome où l'on ne conserve, dans les archives, des compositions manuscrites de Foggia, car ce maître fut aussi fécond que savant. Liberati, dans une lettre à Ovide Persapeggi, s'exprime ainsi (p. 28) sur ce maître : *Di Paolo Agostino, ingegno impareggiabile tra gli altri n'è stato degno scolaro e genero il Sig. Francesco Foggia, ancor vivente, benchè ottuagenario, et di buona salute per grazia speciale di Dio, e per benefizio publico, essendo il sostegno, e il padre della musica, e della vera armonia ecclesiastica, come nelle stampe ha saputo far vedere, e sentire tanta varietà di stile, ed in tutti far conoscere il grande, l'erudito, il nobile, il pulito, il facile, et il dilettevole tanto al sapiente, quanto all' ignorante*, etc. Après l'époque de Foggia, la musique d'église dégénéra à Rome, comme dans tout le reste de l'Italie; le style concerté devint à la mode, et l'on n'entendit plus de véritable musique religieuse qu'à la chapelle pontificale.

FOGLIANI (Louis), né à Modène, à la fin du quinzième siècle, fit de bonnes études dans sa patrie, et se rendit savant dans les langues anciennes et dans la musique. On voit par une lettre que lui écrivait Pierre Arétin, en date du 30 octobre 1537, qu'il avait conçu le projet de traduire les œuvres d'Aristote; mais il mourut avant d'avoir achevé ce travail, vers 1539, dans un âge peu avancé. On a de ce savant : *Musica theorica, doctè simul ac dilucidè pertracta, in quâquam plures de harmonicis intervallis non priùs tentatæ continentur speculationes*, Venise, 1529, in-fol. Cet ouvrage est divisé en trois parties; dans la première, l'auteur traite des proportions musicales; dans la seconde, des consonnances; et dans la troisième, de la division du monocorde, sujet qui ne présente que les questions des première et seconde sections, considérées sous d'autres aspects. Les principes développés par Fogliani dans son livre sont conformes à ceux de Ptolémée. Fogliani a laissé en manuscrit un livre intitulé *Refugio di dubitanti*. Tiraboschi, qui le cite, croit qu'il traitait aussi de la musique, et dit qu'on présenta une requête, en 1538, pour obtenir la permission de le faire imprimer, mais que des motifs, qu'on ne connaît pas, en empêchèrent la publication.

FOGLIETTI (l'abbé Ignace); il a paru sous ce nom une traduction italienne de la méthode de plain-chant de la Feillée; ce livre a pour titre : *Il cantore ecclesiastico, ossia metodo facile per imparare il canto fermo secondo le regole*

francesi, tradotto in lingua italiana ed ampliato, etc., Pinarolo, 1785, in-4°.

FOIGNET (CHARLES-GABRIEL), né à Lyon, vers 1750, montra dès son enfance d'heureuses dispositions pour la musique, et y fit de rapides progrès. En 1779, il se rendit à Paris où il donna des leçons de ce qu'on appelait alors *la musique vocale*, c'est-à-dire, de *solfège*, de clavecin et de harpe. En 1782 il publia quelques petits ouvrages de musique instrumentale, entre autres, un recueil d'airs d'opéras et d'opéras comiques, arrangés pour piano ou clavecin, avec accompagnement de violon; ce recueil avait pour titre : *Les Plaisirs de la société*. Plus tard, il a composé la musique de plusieurs petits opéras pour les théâtres secondaires, et pour celui des jeunes élèves de la rue de Thionville. Voici les titres de ceux qui sont les plus connus : 1° *L'Apothicaire*, au théâtre des Beaujolais, en 1791; 2° *Le mont Alphéa*, 1791, au théâtre Montansier; 3° *Le Pélerin*, opéra en 3 actes, 1792; 4° *Michel Cervantes*; 5° *Les petits montagnards*, 1793; 6° *Les deux charbonniers*, 1793; 7° *Les divertissemens de la décade*, au théâtre de la Cité, 1794; 8° *Les jugemens précipités*, vaudeville; 9° *Robert le bossu*, opéra, 1795; 10° *Les Brouilleries*, 1795; 11° *Les sabotiers*, 1796; 12° *L'antipathie*, 1797; 13° *L'heureuse rencontre*, 1797; 14° *Les prisonniers français en Angleterre*, 1798; 15° *L'orage*, 1798; 16° *Le cri de la vengeance*, 1799. Foignet est mort à Paris en 1823.

FOIGNET (FRANÇOIS), fils aîné du précédent, né à Paris, vers 1783, apprit la musique fort jeune, et débuta, lorsqu'il était encore enfant, au *théâtre des Jeunes Élèves*. Il s'y fit remarquer par son intelligence et son aplomb dans les morceaux de musique. Plus tard, il entra au *théâtre des Jeunes Artistes*, de la rue de Bondy, et y joua avec beaucoup de succès dans l'opéra, les pantomimes et les mélodrames, où il introduisait des romances et des airs qu'il chantait avec goût. Il écrivit alors la musique de plusieurs pantomimes et mélodrames qui eurent du succès, et deux opéras intitulés : *Les noces de Lucette*, représenté en 1800, et *Les gondoliers*, 1801. En 1806, un décret impérial ayant réduit le nombre des théâtres de Paris, celui des *Jeunes Artistes* fut supprimé, et M. Foignet s'engagea dans les théâtres des départemens pour y chanter les rôles de *ténors*; plus tard, sa voix ayant baissé, il a pris l'emploi de bariton, appelé, dans le langage des théâtres de France, *Martin*, *Lays* et *Solié*, du nom des acteurs qui ont joué d'origine les rôles de cet emploi. En 1825, M. Foignet chantait à Nantes; en 1829, il était attaché au théâtre de Lille; j'ignore ce qu'il est devenu depuis ce temps.

FOIGNET (GABRIEL), deuxième fils de *Charles-Gabriel*, est né à Paris en 1790. Son père lui enseigna les premiers principes de la musique et de la harpe; devenu ensuite élève de Cousineau et de Nadermann pour cet instrument, il s'est fait entendre avec succès dans quelques concerts, et a eu de la réputation comme professeur, particulièrement depuis 1812 jusqu'en 1825. Après avoir été attaché comme harpiste à plusieurs théâtres, et en dernier lieu à l'Opéra comique, il a donné sa démission de cette place en 1821. Depuis 1828, il ne s'est plus fait entendre en public. M. Foignet a publié de sa composition une polonaise pour harpe et cor, Paris, Lemoine aîné.

FOLIOT (EDME), né à Château-Thierry, fut d'abord maître de musique de la cathédrale de Troyes, et ensuite de la maison professe des jésuites à Paris. On a de lui des motets en manuscrit.

FOLZ (HANS), barbier et maître chanteur à Nuremberg, naquit à Worms, et vécut vers le milieu du 15me siècle. Wagenseil le cite (*Von der Meistersængerkunst*, p. 534) comme auteur de mélodies intitulées : *Der Theil-ton, die Feil-Weis, der Baum-ton und der Freye-ton*. Il composait les paroles et la musique de ses

pièces. Folz fut un grand partisan de la réformation.

FOND (JEAN-FRANÇOIS DE LA), né en France, à la fin du 17me siècle, se fixa à Londres, où il donnait des leçons de langue française et italienne, ainsi que de musique. Il publia un livre dans lequel il propose une nouvelle manière d'écrire la musique et d'accompagner la basse continue, sous le titre de *New system of music, both theorical and practical, and yet not mathematical*, Londres, 1725, in-8°. Mattheson, *dans son Parfait Maître de chapelle* (p. 58), a rendu compte de cet ouvrage, qui est maintenant complétement oublié.

FONSECA (LUCIO-PEDRO DE), maître de chapelle à *Villa Viciosa* en 1640, naquit à Campo-Mayor en Portugal. On trouve plusieurs ouvrages de sa composition, en manuscrit, dans la bibliothèque royale de Lisbonne.

FONSECA (CHRISTOVAM DE), jésuite portugais, né à Evora en 1682, fut un des meilleurs compositeurs de musique d'église qu'ait produit le Portugal. Il était professeur au collége des Jésuites à Santarem, où il mourut le 19 mai 1728. Parmi ses compositions, Machado cite (*Bibliot. Lusit.*, t. I, p. 576) un *Te Deum à quatre chœurs*.

FONSECA (NICOLAS DE), maître de chapelle et chanoine de l'église cathédrale de Lisbonne, fut élève de Lobo, fameux compositeur portugais. Il vivait en 1615. On trouve dans la bibliothèque royale de Lisbonne une messe à 16 voix de sa composition.

FONTAINE (NOEL), aumônier des Carmélites d'Avignon, né à Cavaillon, vivait vers le milieu du dix-huitième siècle. On a de lui des motets à une et deux voix, avec orgue et instrumens. Ces ouvrages sont restés en manuscrit.

FONTAINE (JEANNE), fille d'un maître de danse de Cologne, naquit à Munster le 20 mai 1770. Dans sa jeunesse, elle apprit à jouer du piano et les principes de l'art du chant. Après avoir chanté avec succès à Munster et à la cour de Bonn, elle obtint un emploi comme cantatrice à la cour du comte Bentheim de Steinfort. Elle y fit la connaissance du musicien Henri Antoine Erux, l'épousa en 1791, et le suivit à Munich lorsqu'il obtint une place de violon dans l'orchestre de l'électeur. Ce fut au théâtre de la cour de Bavière qu'elle parut pour la première fois sur la scène, dans le rôle de la *Reine de la nuit*, de la *Flûte enchantée*. Sa beauté, l'élégance de sa taille, le volume et l'étendue de sa voix, excitèrent le plus vif enthousiasme. Charmé des avantages qu'il trouvait dans cette jeune cantatrice, le maître de chapelle Winter entreprit de former son talent par des études de vocalisation, et la célèbre actrice Françoise Amberger perfectionna son jeu scénique par ses leçons. Ses progrès furent si rapides, que l'étonnement égala l'admiration publique quand elle reparut dans les principaux rôles des opéras allemands. Aussi belle que remarquable par ses talens, elle eut beaucoup d'adorateurs; mais on dit qu'elle fut toujours fidèle à son mari. Elle le suivit à Mayence, et n'y eut pas moins de succès qu'à Munich; mais la mort imprévue de son époux lui rendit insupportable le séjour de cette ville, et bientôt elle s'en éloigna pour paraître sur différens théâtres; partout elle fut accueillie par la faveur publique. Au milieu de ses succès, elle rencontra M. Fontaine, officier français, qui lui offrit ses vœux; elle unit son sort au sien, se retira du théâtre, et vécut heureuse jusqu'en 1797, où une mort prématurée l'enleva à ses amis, à l'âge de vingt-sept ans. La musique et l'art dramatique firent en elle une perte considérable; peu de cantatrices allemandes ont réuni autant d'élémens de succès.

FONTAINE (ANTOINE-NICOLAS-MARIE), violoniste, est né à Paris en 1785. Les premières leçons de musique et de violon lui furent données par son père, musicien de l'Opéra; il fut ensuite et successivement élève de MM. Lafont, Kreutzer et

Baillot. Entré au Conservatoire de Paris en 1806, il obtint le premier prix de violon au concours de 1809. Vers le même temps, et postérieurement, il étudia l'harmonie sous la direction de MM. Catel et Daussoigne, puis il reçut des leçons de composition de Reicha. A peine les études de cet artiste furent-elles terminées, qu'il partit de Paris pour se faire entendre dans les départemens de la France, en Belgique, et dans l'Allemagne du Rhin, au lieu de s'attacher à l'orchestre d'un théâtre, comme les autres élèves du Conservatoire, et pendant plus de dix ans il ne cessa de voyager pour donner des concerts, ne faisant dans cet intervalle que de courtes apparitions à Paris, pour y publier ses ouvrages. Enfin, fatigué de cette existence agitée, où les succès sont presque toujours achetés par des tribulations, il s'est fixé dans le lieu qui l'a vu naître, vers 1825, et depuis lors il s'y est livré à l'enseignement. Le roi Charles X l'avait nommé *violon solo* de sa musique particulière ; la révolution de 1830 lui a enlevé le titre et les émolumens de cette place. M. Fontaine a publié beaucoup de concertos, solos et airs variés pour le violon, qui ont obtenu du succès et que les violonistes ont souvent fait entendre dans les concerts. La liste de ces ouvrages publiés renferme : 1° Premier concerto de violon, en *ré* majeur, avec orchestre, Paris, Leduc. 2° Deuxième concerto, en *la* majeur, Paris, Janet. 3° Airs variés pour le violon, avec orchestre, ou quatuor, ou piano, n°s 1 à 15, Paris, Janet, Leduc, Erard ; Milan, Riccordi, etc. 4° Trois grands rondos pour violon et orchestre, Paris, Hanry, Leduc, etc. 5° Cinq fantaisies pour violon et quatuor ou piano, *ibid.* 6° Duos concertans pour violon, Paris, Leduc, Janet et Cotelle. M. Fontaine a en manuscrit : 7° Troisième concerto, en *ut ;* 4me *idem*, en *ré* mineur ; 5me *idem*, en *mi* mineur. Ce dernier concerto a été exécuté par l'auteur, à la séance annuelle de la société des Enfans d'Apollon, en 1828. 8° Sérénade pour violon principal dialoguée avec l'orchestre (en *ut*). 9° Trio concertant pour piano, violon et violoncelle (en mi bémol) ; 10° Ouverture pour l'orchestre (en *mi* bémol) ; 11° *Benedictus* pour voix de soprano et chœur, avec orchestre.

FONTANA (BÉNIGNE), musicien italien, paraît avoir vécu en Allemagne vers le milieu du dix-septième siècle. Il a fait imprimer à Goslar, en 1638 un recueil de motets à deux voix, sous ce titre : *Modulationes 2 vocum.*

FONTANA (JEAN-ÉTIENNE), compositeur italien, vécut dans la première moitié du dix-septième siècle. Il a fait imprimer des messes, des motets, un *miserere* et des litanies à 8 voix, qui sont indiquées dans le catalogue de Pastorf, p. 7.

FONTANA (JEAN-BAPTISTE), compositeur italien qui vivait en 1660, est auteur d'un recueil de *Sonate a* 1, 2, 3, *per violino, cornetto, fagotto, violoncello ed altri stromenti con basso continuo.* Cet ouvrage est indiqué dans le catalogue de Pastorf, p. 32.

FONTANA (FABRICE), organiste de Saint-Pierre du Vatican à Rome, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, naquit à Turin, en 1650. Il s'est fait connaître par un recueil de pièces d'orgues qui a pour titre : *Ricercari per l'organo*, Rome, 1677, in-4°.

FONTANA (MICHEL-ANGE), compositeur au dix-septième siècle, a fait imprimer *Motetti e Messe a* 2, 3 *e* 4 *voci, con basso continuo*, Venise, 1579.

FONTANA (ANTOINE), né à Carpi, vers 1730, fut prêtre et académicien philharmonique de Bologne. Il fit exécuter dans cette ville, en 1770, un *Domine* de sa composition, que le docteur Burney entendit, et dont il fait l'éloge dans la relation de son voyage en Italie.

FONTANA. Trois chanteurs de ce nom se sont rendus célèbres. Le premier *Pierre-Antoine,* né à Bologne, brillait vers 1690; le second, *Giacinto,* surnommé *Farfallino*, sopraniste, se fit admirer à Rome

vers 1730, dans les rôles de femmes ; le troisième, *Augustin*, Piémontais, était au service de la cour de Sardaigne en 1750.

FONTEGO (SILVESTRE GANASSI DEL). *V.* GANASSI.

FONTEI (NICOLAS), né à Orci-Nuovi, en 1597, s'est fait connaître comme compositeur de musique d'église par les ouvrages suivans : 1° *Melodiæ sacræ* 2, 3, 4 *et* 5 *vocum et bassogenerali*. 2° *Bizzarrie poetiche*, Venise, 1634. *Compieta a cinque con antifone ed alcuni salmi a tre, con due Violini e due Confiteor a tre*, op. 5. 3° *Missa e Salmi a* 4, 5, 6 *e* 8 *voci con violini*, op. 6.

FONTEJO (JEAN), compositeur, né en Danemarck, fut envoyé par Christian IV en Italie, pour y perfectionner ses talens, vers 1595. Il se rendit à Venise et y devint élève de Jean Gabrieli, célèbre organiste de la république. Après avoir publié quelques ouvrages en Italie, il retourna en Danemarck, où il était au service de la cour en 1606. On connaît, sous le nom de cet artiste : *Il primo libro de Madrigali*, Venise, 1599, in-4°. 2° *Il secondo libro de Madrigali a* 5 *e* 6 *voci*, Venise, 1599, in-4°.

FONTEMAGGI (ANTOINE), maître de chapelle de l'église Ste-Marie-Majeure, né à Rome, a obtenu cette place le 26 août 1795, d'abord comme coadjuteur de Lorenzani, puis en titre, depuis 1806 jusqu'au 4 mai 1810, époque de sa mort. Il a laissé en manuscrit plusieurs morceaux de musique d'église de sa composition.

Son fils, *Dominique Fontemaggi*, maître actuel de la chapelle de Ste-Marie-Majeure, a obtenu cette place le 15 juin 1823. Il était auparavant organiste à St-Jean de Latran.

FONTENAY (HUGUES DE), né à Paris vers la fin du 16e siècle, fut chanoine de S.-Émilien au diocèse de Bordeaux. On a de cet auteur divers ouvrages de musique sacrée, dont voici l'indication : 1° *Missa quatuor vocum ad imitationem moduli* Jubilate Deo. Paris, Pierre Ballard, 1622, in-4°. 2° *Missa quatuor vocum ad imitationem cantilenæ* « Voyez du gay printemps. » Paris, Pierre Ballard, 1622, in-4°. 3° *Missa sex vocum* ad libitum, *ibid.*, 1622, in-4°. 4° *Præces ecclesiasticæ, liber primus*, Paris, ibid., 1625.

FONTENAY (LOUIS-ABEL DE BONNEFONS, ABBÉ DE), est né à Castelnau-de-Brassac, en 1737. A l'âge de seize ans, il entra chez les Jésuites, et pendant quelques années il enseigna les humanités à leur collége de Tournon. Après la suppression de l'ordre, il se rendit à Paris, et fut employé en 1776, à la rédaction des *Petites Affiches*, et à celle du Journal général de France. Ses opinions prononcées contre les principes de la révolution, l'obligèrent à s'expatrier après les événemens du 10 août; mais après le 18 brumaire an VIII, il profita de la loi d'amnistie et rentra en France, où il reprit ses travaux littéraires. Il mourut à Paris le 28 mars 1806, dans un état voisin de la misère. Ce littérateur a publié un *Dictionnaire des artistes* (Paris, 1777, 2 vol. in-8°), compilation dans laquelle on trouve des renseignemens sur quelques musiciens français.

FONTENELLE (M. GRANGES DE), compositeur, né en 1769 à Villeneuve d'Agen, a reçu les premières leçons de musique d'un maître de cette ville. Venu jeune à Paris, il apprit l'harmonie sous la direction de Rey, chef d'orchestre de l'Opéra, et reçut des conseils de Sacchini pour la composition. Ses premiers ouvrages furent des cantates, entre autres celle de *Circé*, par J.-B. Rousseau. En 1799, il a fait représenter *Hécube*, grand opéra en 3 actes, qui n'eut pas le succès qu'il méritait ; on y remarquait quelques beaux airs, des chœurs énergiques, et *la colère d'Achille*, récitatif accompagné dont l'effet était prodigieux. Malheureusement, le style général de l'ouvrage rappelait alternativement la manière de Gluck, et celles de Piccini et de Sacchini. On reprochait aussi à M. de Fontenelle des emprunts faits à quelques autres maîtres, ce qui a fait

dire que les paroles étaient de *Milcent*, et la musique de *cent mille*. M. de Fontenelle a écrit un grand opéra sur le sujet de *Médée*, qui a été reçu en 1802 à l'Académie royale de musique, mais qui n'a point été joué. En 1810 il a fait exécuter chez Davaux (*V.* ce nom) des quatuors de violon de sa composition, qui ont été applaudis; on connaît aussi de lui une cantate intitulée : *Priam aux pieds d'Achille*, paroles de Coupigny.

FONTMICHEL (HIPPOLYTE-HONORÉ-JOSEPH COURT DE), compositeur-amateur, est né à Grasse (dép. du Var) en 1799. Le goût de la musique se manifesta en lui, dès son enfance, comme une passion insurmontable, et lui fit négliger toute autre carrière pour l'étude de cet art. Devenu élève de M. Chelard pour la composition, il a obtenu en 1822 le deuxième prix au concours de l'Institut. Après avoir publié quelques romances, il a donné à Marseille, en 1835, un opéra intitulé *Il Gitano*, et l'année suivante il a fait représenter à l'Opéra comique *le chevalier de Canolle*, ouvrage en trois actes, que le public a accueilli avec froideur.

FONTON (CHARLES), orientaliste français, qui vivait à Constantinople en 1751, comme l'indique la date de deux ouvrages manuscrits, qui se trouvent à la bibliothèque du roi, sous le nº V, 1793, D, in-4º. L'un est une espèce de roman composé en persan, et traduit du turc en français par Fonton; l'autre, qui est de sa composition, a pour titre : *Essai sur la musique orientale, comparée à la musique européenne*. L'auteur parait peu versé dans la matière qu'il traite; son ouvrage est d'ailleurs devenu inutile, depuis la publication du beau travail de M. Villoteau, inséré dans la *Description de l'Égypte* (*V.* VILLOTEAU.

FORBES (JEAN), musicien écossais, vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle, et s'est fait connaître par un ouvrage qui a pour titre : *Songs and fancies, to several musical parts, with a brief introduction to musick* (chansons et caprices mis en musique à plusieurs parties, avec une courte introduction à l'art de la musique). Aberdeen, 1681, in-8º.

FORCADEL (PIERRE), né à Saint-Pons en Languedoc, et non à Béziers, comme on le dit dans la *Biographie universelle*, fit dans sa jeunesse un voyage en Italie, et séjourna à Rome et dans quelques autres villes. Lorsqu'il fut de retour en France, Ramus lui fit obtenir en 1560, une chaire de mathématiques au Collége royal de Paris. Il conserva cette place jusqu'à sa mort, arrivée en 1576. Il était peu versé dans la littérature classique. Gassendi (*Vie de Peiresc*) prétend même qu'il n'avait point étudié le latin; cependant les nombreuses traductions qu'il a publiées d'ouvrages qui paraissaient pour la première fois en français, semblent prouver le contraire. On a de lui *La musique d'Euclide*, Paris, 1572, in-8º. C'est une traduction inexacte de fragmens peu intéressans, relatifs à la musique, qu'on attribue au célèbre géomètre grec.

FORCHT (FRANÇOIS-MAURICE), professeur de musique à Dresde, né le 2 octobre 1760 à Brandis, près de Leipsick, mort le 14 décembre 1813, à Polenz, près de cette ville. Il a publié des airs nationaux de la Pologne, des gammes majeures et mineures pour le piano, et a rédigé quelques numéros d'un écrit périodique sur la musique, intitulé : *Erato*.

FORD (THOMAS), musicien de la suite du prince Henry, fils du roi Jacques Ier, est auteur de quelques canons et rondes, imprimés dans la collection d'Hilton, et d'un recueil d'airs, de différens caractères, pour quatre voix ou instrumens, publié sous ce titre : *Musike of sundre kinds set forth in two Books, the first whereof are aires for four voices to the lute, orpharion, or Basse viol; with a Dialogue for two voices and two Basse viols, in parts, tunde the lute-way. The second are pavans, gagliards, al-*

maines, giggs, thumpes, and such like for two Basse viols the lira-way so made as the greatest number may serve to play alone, very easy to be performed, Londres, 1607, in-fol.

FORD (MISS), née en Angleterre, virtuose sur l'harmonica, vers 1760, a publié une méthode sur l'art de jouer de cet instrument, sous le titre de : *Instruction for playing on the musical glasses*, Londres, 1760, in-8°.

FORDUN (JEAN DE), le plus ancien historien écossais qui nous ait transmis une Chronique générale sur sa patrie. On croit qu'il naquit à *Fordun*, village du comté de Mears, et comme il n'a poussé son histoire que jusqu'en 1360, on présume qu'il vécut vers le milieu du 14e siècle. Son livre est intitulé *Scotichronicon, libri VI usque ad annum* 1360. Le vingt-neuvième chapitre contient des renseignemens précieux sur l'ancienne musique des Écossais, des Anglais et des Irlandais. Hawkins en a donné un extrait, dans le quatrième volume de son histoire de la musique, p. 7.

FORENDINI (. . . .), musicien italien, qui vivait dans la première moitié du 18e siècle, a fait imprimer deux livres de sonates pour la flûte, à Paris.

FORESTEIN (MATHIEU), compositeur belge du 15e siècle, dont on trouve des messes, particulièrement une sur la mélodie de la chanson de *l'homme armé*, parmi les volumes manuscrits de la chapelle pontificale, à Rome.

FORKEL (JEAN-NICOLAS), écrivain célèbre sur la musique et compositeur, naquit le 22 février 1749 à Meeder, près de Cobourg. L'étude des langues, du droit, de la philosophie et de la musique occupa sérieusement sa jeunesse, et le prépara aux savantes recherches qui furent ensuite l'objet de ses travaux. Après avoir obtenu le grade de docteur en philosophie à l'université de Gœttingue, il fut nommé organiste et, par la suite, directeur de musique. C'est à ce peu de détails que se borne l'histoire de sa vie ; car, renfermé dans son cabinet, ou occupé de ses modestes fonctions, il vit couler ses jours dans une tranquillité douce et monotone, que la publication de ses ouvrages interrompit à peine. Il est mort à Gœttingue en 1818, à l'âge de soixante-neuf ans. Forkel était un bon organiste dans la manière de J. S. Bach, mais seulement sous le rapport de l'exécution. Comme compositeur, il ne s'est point élevé au-dessus du médiocre. Les ouvrages qu'il a publiés en ce genre sont : 1° *Nouvelles chansons de Gleim, avec des mélodies pour le clavecin*, Gœttingue, 1773, in-4°. 2° *Six sonates pour le clavecin, ibid.*, 1778. 3° *Six* idem, *deuxième recueil, ibid.*, 1779. 4° *Une sonate et un air avec dix-huit variations* pour le clavecin, 1781. 5° *Vingt-quatre variations pour le clavecin sur l'air anglais :* God save the King, Gœttingue, 1792, in-fol. 6° *Plainte d'une femme abandonnée auprès du berceau de son fils, being a favourite Scotch song, with* 20 *variat. for the piano-forte*, Londres, 1798. 7° 3 *sonates pour le piano-forte, avec acc. de violon et violonc.*, op. 6, Londres, 1799. Il a laissé en manuscrit : 1° *Hiskias*, oratorio. 2° *Le pouvoir de l'harmonie*, cantate avec des chœurs doubles. 3° *Les bergers à la crèche de Bethléem*, cantate. 4° Plusieurs pièces de musique pour des occasions particulières, des morceaux de chant isolés, des chœurs, des symphonies, des sonates et des concertos pour clavecin. Mais c'est surtout comme musicien érudit que Forkel s'est fait une réputation solide et justement méritée. Toutes les parties de la littérature musicale ont été soumises à ses recherches ; mais c'est principalement dans l'histoire et la bibliographie de l'art qu'il s'est distingué. Voici la liste de ses ouvrages : 1° *Ueber die theorie der Musik, insofern sie Liebhabern und Kennern derselben nothwendig und nützlich ist* (Sur la théorie de la musique, en tant qu'elle est utile ou nécessaire aux amateurs de musique), Gœttingue, 1774, in-4° de 38 pages. 2° *Musikalisch-kri-*

tisch Bibliothek (Bibliothèque critique de musique), 3 vol. in 8°, Gotha, 1778, 1779. Cet ouvrage contient des extraits et des analyses critiques de quelques livres relatifs à la musique; Forkel aurait pu choisir les objets de ses observations avec plus de discernement qu'il ne l'a fait, la plupart des ouvrages qu'il analyse dans le sien étant d'un intérêt médiocre. 3° *Ueber die besste Einrichtung œffentlicher Concerte, eine Einladungsschrift* (Sur la meilleure organisation des concerts publics), Gœttingue, 1779, in-4°, une feuille 1/2 d'impression. Il y a des vues utiles dans ce petit écrit, où l'on reconnaît un musicien instruit. 4° *Genauere Bestimmungeinigermusikalischen Begriffe. Eine Einladungsschrift* (Définition de quelques idées de musique), Gœttingue, 1780, 20 pages in-4°. Les définitions qu'on trouve dans cet opuscule sont celles de la *Musique*, du *Musicien*, de la *Direction d'un Orchestre* et d'un *Concert*. 5° *Musicalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr* 1782, Leipsick, in-8°, 14 feuilles. *Musik. Almanach auf das Jahr* 1783, ibid., in-8°, 14 feuilles. — *Idem, auf das Jahr* 1784, ibid., 1784. in-8°, 18 feuilles.—*Idem, auf das Jahr* 1789, ibid., 1789, in-8°, 11 feuilles (Almanach musical pour l'Allemagne, années 1782, 1783, 1784 et 1789). Forkel a fait voir dans ces recueils qu'un homme véritablement savant conserve sa supériorité jusque dans les moindres choses. Ces almanachs peuvent servir de modèles pour tous ceux du même genre qu'on entreprendra à l'avenir. 6° *Allgemeine Geschichte der Musik* (Histoire générale de la musique), 2 vol. in-4°. Le premier volume de cet ouvrage important a été publié en 1788, à Leipsick; le second n'a paru que treize ans après (en 1801). Les histoires de la musique de Burney et de Hawkins avaient été publiées avant que Forkel eût songé à mettre la sienne au jour; il a profité des nombreux matériaux qu'elles renferment, ainsi que des travaux de Marpurg et de quelques autres; mais on ne peut nier qu'il y ait dans son ouvrage un ordre plus méthodique, un ensemble plus satisfaisant que dans ceux de ses prédécesseurs. On y trouve une lecture immense, une érudition peu commune, une exactitude de faits et de dates qui laisse rarement à désirer; malheureusement ces qualités ne sont point accompagnées de l'esprit philosophique, sans lequel il ne peut exister de bonne histoire des arts. La manière de Forkel est lourde, diffuse et dépourvue de tout autre intérêt que de celui des faits. Sa marche est lente; il s'attache aux moindres détails, et les discute plutôt en philologue qu'en historien. Il y a de certaines époques dans l'histoire de la musique qui, par leur importance, doivent fixer l'attention de l'historien de préférence à d'autres; mais Forkel a tout traité avec un soin également minutieux, même lorsque le manque absolu de documens le laissait livré aux simples conjectures. Ainsi, il a consacré *cent douze pages* in-4° à la musique des Égyptiens et des Hébreux, n'ayant pour guides que quelques passages obscurs de la Bible, et les rêveries d'une foule de commentateurs. A l'époque où il écrivait, l'expédition de l'armée française en Égypte n'avait point eu lieu, et n'avait pas encore livré à l'attention de l'Europe ces trésors de monumens, de faits et d'observations qui ont été consignés dans le bel ouvrage de la *Description de l'Égypte,* publié aux frais du gouvernement français; les musées égyptiens de Turin et de Paris n'existaient pas; les hypogées de Thèbes, qui renferment tant d'élémens d'instruction sur l'Égypte, n'étaient point ouverts; MM. Burkhardt, Belzoni, Gau, Caillaut et Drovetti n'avaient point encore arraché à cette terre classique les monumens dont ils ont inondé l'Europe, ni enrichi l'histoire de leurs observations; M. Villoteau n'avait pas publié le résultat de ses recherches sur la musique de l'Égypte, travail entrepris sur les lieux; M. Champolion jeune n'avait pas encore

découvert les élémens du système hiéroglyphique; ceux de l'écriture hiératique de l'Égypte étaient même encore inconnus, et on n'avait point rassemblé la multitude de manuscrits sur papyrus dans lesquels on découvrira peut-être un jour quelque traité de musique; enfin le moment n'était pas venu de faire l'histoire de la musique des Égyptiens, ni conséquemment celle des Hébreux, qui leur devaient tout ce qu'ils savaient, et tout ce qu'ils possédaient. Le reste du premier volume de l'histoire de Forkel (c'est-à-dire 320 pages environ) est consacré à la musique des Grecs et des Romains. La même érudition, les mêmes recherches, les mêmes défauts que dans ce qui précède y sont réunis. Le second volume, qui paraît avoir coûté beaucoup de travail à Forkel, puisqu'il a employé treize ans à en rassembler les matériaux et à les coordonner, renferme la période qui s'étend depuis les premiers temps de l'Église jusque vers le milieu du seizième siècle. Cette partie de son ouvrage me paraît être la plus remarquable, par la sagacité avec laquelle il a dissipé l'obscurité qui régnait auparavant dans l'histoire du moyen âge. S'il n'a pas fait tout ce qu'on pouvait faire, c'est que des matériaux qu'on a découverts depuis peu lui manquaient. Forkel préparait la suite de son histoire, lorsque la mort le surprit. Ce qui lui restait à faire était considérable, car en suivant le même plan qu'il avait adopté pour le commencement de son ouvrage, il n'aurait pu faire moins de cinq ou six volumes. A sa mort, les matériaux qu'il avait préparés ont passé dans les mains de M. Schwickert, libraire de Leipsick, éditeur des deux premiers volumes. J'ai été consulté sur l'emploi de ces matériaux; des offres m'ont même été faites ainsi qu'à Choron pour que nous entreprissions de terminer l'ouvrage de Forkel, en nous servant de ce qu'il avait préparé; mais la difficulté d'écrire convenablement dans une langue étrangère, jointe à ce que j'avais conçu le plan d'une histoire de la musique qui diffère essentiellement de celui du savant Allemand, ne nous a pas permis de nous charger de cette tâche. Les autres ouvrages de Forkel sont : 7° *Allgemeine Litteratur der Musik oder Anleitung zur Kenntniss musicalischer Bücher*, etc. (Littérature générale de la musique, ou instruction pour connaître les livres de musique qui ont été écrits depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours), Leipsick, 1792, gr. in-8° de 540 pages. Les ressources que lui offrait la belle bibliothèque de l'université de Gœttingue, jointes à celles de la nombreuse collection de livres qu'il avait rassemblée lui-même, lui fournirent les moyens de rédiger cette bibliographie musicale, livre excellent, qui a servi de base au travail du même genre que M. Lichtenthal a publié en 1827. 8° Une traduction allemande de l'histoire de l'Opéra Italien, d'Arteaga, avec des notes, Leipsick, 1789, 2 vol. in-8°. 9° *Ueber Johann Sebastian Bach's Leben, Kunst und Kunstwerke* (Sur la vie, le talent et les ouvrages de Jean-Sébastien Bach), Leipsick, 1803, in-4°; une 2e édition de ce livre a été publiée. Cette biographie de Bach, entreprise à l'occasion de l'édition de ses œuvres de clavecin, publiée par Kuhnel, à Leipsick, a été traduite en anglais sous ce titre : *Life of John Sebastian Bach, with a critical view of his compositions*, Londres, 1820, in-8°. On trouve dans cet ouvrage l'exactitude ordinaire de Forkel; mais, n'ayant pas connu les grandes compositions de Bach pour l'église, il ne l'a considéré que comme organiste, en sorte qu'il n'a donné qu'une idée incomplète des talents de ce grand homme.

FORMELLIS (GUILLAUME), compositeur du seizième siècle. Joanelli a inséré quelques motets de sa composition dans son *Thesaurus musicæ*.

FORMENTI (LAURENT), employé à l'administration du théâtre de la Scala à Milan, a publié un almanach des théâtres italiens, d'année en année, depuis 1783 jusqu'en 1800. Cet almanach, qui contient des no-



tices sur les opéras, les compositeurs, les chanteurs et les musiciens d'orchestre, a pour titre : *Indice de' teatrali spettacoli di tutto l'anno della primavera* 1783 *a tutto il carnovale* 1784 (et ainsi des autres années) *con aggiunta dell' elenco de' virtuosi, cantanti, e ballerini; de' capi e stato generale delle compagnie comiche italiane, de' pittori teatrali, e finalmente della nota delle Opere serie e buffe italiane, scritte di nuova musica, dei respettivi mæstri di cappella, ed in quali teatri,* Milano, presso Bianchi.

FORNACCI (D. GIACOMO), moine célestin, né à Chieti vers 1590, a publié un recueil de motets sous le titre de *Melodiæ ecclesiasticæ*, Venise, 1622.

FORNARINI (ÉTIENNE), chanteur de la chapelle pontificale, a écrit en 1560 des motets à 5 voix. (Voyez le catalogue de la collection de l'abbé Saintini.)

FORNAS (PHILIPPE), curé de Lacenas, en Beaujolais, naquit près de Béziers, en 1627. On a de lui : *L'art du plain-chant*, Lyon, 1673, in-4°. Quoique le titre de cet ouvrage n'indique pas que ce soit une seconde édition, il est vraisemblable qu'il en avait été publié une autre précédemment, car l'auteur dit, page 42 : « Je finirais volontiers ici cet ouvrage, si je ne « me ressouvenais que la plupart de ceux « qui ont lu le premier essay que j'en fis, il « y a déjà quelques années, désiraient que « j'y ajoutasse quelque autre chose, etc. »

FORNI (. . . .), musicien italien qui se fixa à Paris vers 1740. On a sous son nom un œuvre de sonates pour la basse, gravé à Paris, sans date.

FORNO (le baron AUGUSTIN), amateur de musique et violoniste, naquit à Palerme dans la première moitié du dix-septième siècle, et y fit de bonnes études. Il perfectionna ses connaissances en voyageant pendant quelques années en Italie. De retour à Palerme, il fut nommé membre de l'Académie *del Buon Gusto*. Il y mourut dans un âge avancé, le 19 novembre 1801. Se trouvant à Rome en 1768, il y écrivit un *Elogio di Tartini*, à l'occasion d'un *Miserere* composé par ce grand artiste, à la demande du pape Clément XIV, et qui fut exécuté le mercredi saint de cette même année, à la chapelle pontificale. Forno fit imprimer cet éloge (ouvrage assez médiocre) à Rome, et le présenta au pape. On a aussi de cet amateur une dissertation intitulée : *Parere sopra la musica antica e moderna*, qui a été imprimée, avec l'éloge de Tartini et quelques autres opuscules du même, à Naples, 1792, en deux volumes in-12. Cette dissertation contient quelques bonnes choses concernant les progrès de la musique instrumentale, et des remarques sur les productions de Boccherini, de Haydn, de Mozart, de Wanhall, de Pleyel, de Viotti et de Jarnowich.

FORQUERAY (ANTOINE), célèbre joueur de basse de viole, de la musique de Louis XIV, naquit à Paris en 1671. Son père, qui était aussi habile violiste, lui enseigna la musique. A l'âge de cinq ans, il avait fait tant de progrès, qu'il excita l'étonnement de Louis XIV, qui l'appelait *son petit prodige*. Ayant obtenu une pension, Forqueray se retira à Mantes, où il mourut le 28 juin 1745.

FORQUERAY (JEAN-BAPTISTE-ANTOINE), fils du précédent, né à Paris le 3 avril 1700, fut le plus habile joueur de basse de viole de son temps, comme l'avait été son père. Comme lui, il joua, à l'âge de cinq ans devant Louis XIV, qu'il étonna par son exécution prodigieuse. Il était musicien ordinaire du roi, et se retira avec la pension dans un âge peu avancé.

FORQUERAY (JEAN-BAPTISTE), fils de Jean-Baptiste-Antoine, né à Paris, vers 1728, joua aussi de la viole, et fit graver plusieurs livres de pièces pour cet instrument et pour le clavecin, dont quelques-unes sont du son père.

FORST (JEAN-BERNARD), né en 1660, à Mies en Bohême, fut le chanteur le plus habile qu'il y eût en Allemagne dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Dans son enfance, il fut attaché à la cathédrale

de Prague et s'y fit admirer pour la beauté de sa voix de contralto. Plus tard, il voyagea en Italie, recherchant tous les grands maîtres pour profiter de leurs leçons. Une superbe voix de basse-contre, un goût pur, une méthode parfaite étaient les qualités qu'il possédait; elles ne tardèrent pas à lui faire une réputation brillante. Les princes de l'Allemagne le recherchaient avec empressement. Maximilien-Emmanuel, électeur de Bavière, Jean-Georges, électeur de Saxe, et l'empereur Léopold Ier, le comblèrent de faveurs et d'éloges. Lorsque Forst se fit entendre à Vienne pour la première fois, l'empereur dit qu'il doutait si l'Europe avait jamais eu un musicien plus habile, et pour lui prouver sa satisfaction, il lui fit présent d'une chaîne d'or, et le nomma musicien de sa chambre. Les éloges et les preuves réelles de bienveillance dont le monarque le combla par la suite, finirent par exciter la jalousie des musiciens italiens de la chapelle impériale; Forst ayant été empoisonné, la voix publique les accusa de ce forfait. Les médecins ne négligèrent aucun moyen pour le sauver; mais les remèdes qu'ils lui administrèrent occasionnèrent une hémorragie qui l'affaiblit au point de l'obliger à renoncer au chant, et à sa place de la chapelle impériale. De retour à Prague, il parvint à rétablir sa santé, et fut nommé maître de chapelle de l'église de Tous-les-Saints, ainsi que de celle de Saint-Winceslas, et basse-contre de la cathédrale. Quoique sa maladie lui eût fait perdre la force étonnante de voix qui le distinguait auparavant, il n'en fut pas moins admiré à cause de la beauté de sa méthode. L'empereur Joseph Ier étant venu à Prague, et l'ayant entendu chanter, assura qu'il paierait volontiers cent mille florins, s'il pouvait acheter une voix semblable. Il le combla de présens, et voulut, avant son départ pour Vienne, lui donner des lettres de noblesse; mais Forst l'ayant remercié, il lui accorda une pension annuelle de trois cents florins. Si ce prince voulut lui donner l'équivalent de ce que l'artiste refusait, il paraît qu'il n'évaluait pas à très haut prix ses lettres de noblesse. Forst mourut en 1710, âgé de cinquante ans. Wenceslas Forst, son fils unique, né à Prague en 1687, n'avait que vingt-trois ans lorsqu'il obtint, à la mort de son père, la place de directeur de musique, à l'église de Saint-Wenceslas. Il était en même temps organiste excellent. Outre la musique, il avait étudié les langues anciennes de la Bohême, et y acquit tant d'habileté, qu'il fut nommé traducteur royal des manuscrits gothiques, allemands et latins. Il est mort vers 1769.

FORSTER (GEORGES), né à Annaberg en Saxe, fut d'abord, vers 1556, chantre à Zwickau, et ensuite, en 1564, à Annaberg. Quatre ans après, il fut appelé à la chapelle de Dresde, comme chantre. A la mort de Jean-Baptiste Pinello, il lui succéda comme directeur de la chapelle. Il mourut le 16 octobre 1587. Quelques mélodies de sa composition ont été insérées dans les *Cantionalen oder Kirchen Gesænge* de Hans Walther.

FORSTER ou FORTIUS (NICOLAS), grand contrapuntiste allemand du 16e siècle, vécut à la cour de Joachim Ier, électeur de Brandebourg. Parmi ses compositions, on remarque une *Messe à 16 voix*.

FORSTER (JEAN), né dans la Thuringe, au commencement du 18e siècle, se livra dans sa jeunesse à l'étude du violon. En 1745, il alla se fixer à Paris, et entra comme violoniste à l'Opéra comique de la foire Saint-Laurent. On a de lui un livre de sonates pour deux violons, gravé à Paris, sans date.

FORSTMEYER (A. E.), musicien de la cour, à Carlsruhe, a fait graver à Manheim, vers 1780, *Six trios pour le clavecin*, op. 1, et un ouvrage intitulé : *Opera drammatica per la voce*, avec clavecin et violon, op. 2.

FORTIA DE PILLES (le comte ALPHONSE), né à Marseille le 18 août 1758, ancien officier au régiment du roi, fut gouverneur de cette ville, avant la révolution.

Il étudia la composition sous Ligori, Napolitain, élève de Durante, et se livra à la culture de la musique et aux travaux littéraires avec passion. Il composa la musique de *La fée Urgèle*, de *Vénus et Adonis*, du *Pouvoir de l'amour*, de *l'Officier français à l'armée*, et fit représenter ces œuvres à Nancy de 1784 à 1786. On connaît aussi de lui neuf œuvres de musique instrumentale qui ont été gravés à Paris, et qui se composent de sonates pour le piano, sonates pour le violoncelle, trios pour le violon, quatuors pour deux violons, alto et basse, ainsi que pour clarinette, haut-bois et basson, quintetti pour flûte, haut-bois, violon, alto et violoncelle, et une symphonie à grand orchestre. Le comte Fortia de Pilles, parmi beaucoup d'écrits sur divers sujets, a publié une brochure qui a pour titre : *Quelques réflexions d'un homme du monde sur les spectacles, la musique, le jeu et le duel*, Paris, Porthmann, 1812, in-8°. L'auteur de cette brochure est mort à Sisteron, le 18 février 1826.

FORTIS (l'abbé JEAN-BAPTISTE), naquit à Vicence en 1740. Il était entré fort jeune dans l'ordre de Saint Augustin, mais plus tard il obtint la permission d'en sortir. Il se mit à voyager, et ne retourna en Italie qu'après la bataille de Marengo. Ayant été nommé préfet de la bibliothèque de Bologne en 1801, il mourut dans cette ville le 21 octobre 1803. Dans son voyage en Dalmatie (*Viaggio in Dalmazia*, Venise, 1774, 2 vol. in-4°) il donne des renseignemens sur la musique des Morlaques.

FORTUNATI (FRANCESCO), compositeur, naquit à Parme, le 24 février 1746. Il était âgé de 4 ans, lorsque son père fut nommé gouverneur de la citadelle de Plaisance. A l'âge de 7 ans, il commença l'étude de la musique sous la direction d'Omoboni Nicolini, père du compositeur dramatique de ce nom. Il fit ensuite ses humanités chez les Jésuites, et sa philosophie chez les Bénédictins. Ses parens le destinaient à la profession d'avocat, mais ne se sentant point de dispositions pour cet état, il se livra entièrement à l'étude de la musique, obtint une pension de la cour, et fut envoyé à Bologne, dans l'école du père Martini, où il passa trois ans. Vers le milieu de 1769, il se rendit à Parme, lieu de sa naissance, et y composa, la même année, son premier opéra, intitulé : *I Caccіatori e la Vendilatte*, qui eut du succès. Nommé maître de chapelle de la cour, et choisi pour donner des leçons de chant à l'archiduchesse Amalie, souveraine de Parme, il fut aussi chargé de la direction de l'Opéra. Il écrivit pour plusieurs villes d'Italie des opéras sérieux et bouffons, passa ensuite en Allemagne, recommandé par son souverain, et séjourna trois fois à Dresde pour y composer quelques ouvrages. De là il alla à Berlin, où Frédéric Guillaume II attirait les artistes qui avaient quelque célébrité. Fortunati écrivit pour le roi plusieurs morceaux de musique vocale et instrumentale, et en fut richement recompensé. De retour à Parme, il reprit son emploi, et en remplit les fonctions jusqu'à la mort de son souverain, Louis-Ferdinand, en 1802. A la formation de l'institut des Sciences et des arts d'Italie, en 1810, il fut nommé l'un des huit membres de la section de musique. Parmi ses ouvrages qui ont eu le plus de succès, on cite *l'Incontro inaspettato*, et *la Contessa per equivoco*.

FOSCHI (CHARLES), maître de chapelle à Santa-Maria *in Transtevere*, à Rome, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, a fait imprimer en 1690 des cantates *a voce sola*, des offertoires à 4 voix, et des messes à 4.

FOSSONI (THOMAS), carme au couvent de Ravenne, au commencement du dix-septième siècle, fut maître de chapelle à la cathédrale de cette ville. Il a fait imprimer : *Motetti a* 2, 3, 4 *e* 5 *voci*, Venise, 1642.

FOUCHETTI, ou plutôt FOUQUET, professeur de mandoline à Paris, a publié en 1770 un ouvrage élémentaire pour cet

instrument, sous ce titre : *Méthode pour apprendre à jouer facilement de la mandoline à quatre et à six cordes.* Fouquet vivait encore en 1788.

FOUGAS (. . . .), né dans le midi de la France, vers 1783, entra au Conservatoire de musique de Paris en 1799, et y devint élève d'Ozy. Admis à l'orchestre de l'Opéra italien, comme second basson, il a succédé à son maître, dans l'emploi de premier au même théâtre, d'où il ne s'est retiré qu'après trente années de service. On a de cet artiste : six duos pour deux bassons, liv. 1 et 2. Paris, Schonenberger.

FOUNDY (CLAUDE-GUILLAUME LA). *Voyez* NYON.

FOUQUÉ (FRÉDÉRIC, baron DE LA MOTTE), major de l'armée prussienne, poète, romancier et musicien, est né le 12 février 1777 à Neubrandebourg. Neveu du général prussien Henri Auguste de la Motte-Fouqué, il reçut une brillante éducation, puis il entra au service militaire, et fit, comme lieutenant dans les gardes du roi, les campagnes du Rhin. Vers 1800 il se retira et vécut dans la solitude, d'abord à Berlin, puis à Neuhausen, près de Rothenau, et ensuite à Halle, où il donna des leçons de poésie et de musique. Plus tard il vécut à la campagne, et n'en sortit que pour reprendre du service, en 1813, lorsque toute la Prusse se leva pour secouer le joug de la France, affaiblie par les désastres de la campagne de Russie. Un corps de volontaires fut levé et organisé par lui, puis il entra comme lieutenant dans le régiment des cuirassiers de Brandebourg, y fut promu au grade de capitaine, et contribua à exciter l'enthousiasme de l'armée prussienne par des chants patriotiques, dont il avait fait la poésie et la musique. Après cette campagne, qui se termina en Allemagne par les batailles de Leipsick et de Hanau, il demanda et obtint sa retraite, avec le grade de major et la croix de l'ordre de St-Jean. Depuis lors, M. de la Motte-Fouqué s'est de nouveau livré à la culture des arts qu'il affectionne. Ses premiers ouvrages ont été publiés sous le pseudonyme de *Pellegrin ;* mais le secret de ces publications a été bientôt connu. On ne cite ici ce littérateur musicien que comme auteur d'une dissertation intitulée *Mélodie et Harmonie,* qui a été insérée dans la *Cæcilia* (t. 7, p. 223 et suiv.), d'une espèce de conte qui a pour titre : *le Musicien anti-musical* (*Cæcilia,* t. 2, p. 169 et suiv.), et pour les articles qu'il a insérés dans le lexique universel de muque publié par M. Schilling.

FOUQUET (. . .), organiste de l'église Saint-Honoré à Paris, vers 1750 — 1775, jouait aussi les orgues de Saint-Eustache et de Notre-Dame. On a de lui un livre de pièces de clavecin gravé à Paris, sans date.

FOUR (E. . . DU), organiste de Saint-Jean-en-Grève et de Saint-Laurent, à Paris, a publié, de sa composition, deux livres de petites pièces pour le clavecin, sous le titre de *Délassemens de l'hiver,* Paris, sans date.

FOURNIER (PIERRE-SIMON), graveur et fondeur de caractères, naquit à Paris le 15 septembre 1712, et mourut dans la même ville, le 8 octobre 1768. Jusqu'à lui, les caractères dont on s'était servi en France pour l'impression de la musique, étaient faits sur le modèle des anciens poinçons gravés par P. Hautin, en 1525; les notes étaient dans la forme de losanges, les clefs ne ressemblaient point à celles de la musique écrite, et l'ensemble en était désagréable à l'œil, et difficile à lire. Fournier arrondit ses notes, et donna à l'ensemble de sa musique un aspect beaucoup plus satisfaisant. Il fit connaître son travail par un *Essai d'un nouveau caractère de fonte pour l'impression de la musique, inventé et exécuté dans toutes les parties typographiques,* Paris, 1756. Sur quelques observations qui lui furent faites, Fournier fit des corrections à son caractère, et en publia le résultat dans son *Traité historique et critique sur l'origine et les progrès des caractères de fonte*

pour l'impression de la musique, avec des épreuves de nouveaux caractères de musique, présenté aux imprimeurs de France*, Paris, 1765, in-4°, 50 pages. Dans la même année parut à Venise un essai d'un caractère assez semblable à celui de Fournier, gravé et fondu par *Giacomo Falconi*. Cet essai est intitulé : *Manifesto d'una nuova impresa di stampare la musica in caratteri gettati nel modo stesso come si scrive*, in-4°. Ces caractères servirent à imprimer *l'Arte pratica di contrapunto* du P. Paolucci, Venise, 1765, 2 vol. in-4°. Les caractères de Fournier sont maigres et petits; on a fait beaucoup mieux depuis (Voy. *Breitkoff*, *Gando* et *Godefroi*). *Le traité historique et critique* de Fournier ne présente qu'une histoire incomplète de l'impression de la musique; mais au milieu de quelques erreurs, on trouve de bons renseignemens sur cette partie de l'art typographiqne en France.

FOURNIER (A. G.), professeur de musique à Paris, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, a écrit la musique d'un opéra comique intitulé : *Les deux aveugles de Bagdad*, représenté à la Comédie Italienne en 1782. On a de ce même artiste des variations pour harpe et violon sur l'air, *O ma tendre musette*, Paris, Imbault.

FOURNIER-GORRE (. . . .), professeur de musique à Paris, actuellement vivant, est auteur d'un traité élémentaire de musique intitulé : *Nouvelle méthode de musique élémentaire, avec de nouveaux procédés*, Paris, 1822, in-12, avec six planches.

FOURNIER-PESCAY (FRANÇOIS), ancien chirurgien-major des armées, né à Bordeaux le 4 septembre 1771, a été professeur de pathologie à l'école secondaire de médecine de Bruxelles, puis secrétaire du Conseil de santé des armées, ensuite directeur du Lycée de Haïty, et enfin inspecteur général du service de santé de cette république. Depuis plusieurs années il s'est retiré à Pau (Basses-Pyrénées). Au nombre des ouvrages de ce médecin, on remarque un *Essai sur la musique considérée sous le rapport de son influence sur l'homme en santé, et sur l'homme malade*; cette dissertation a été lue à l'Académie royale des sciences dans les séances des 8 et 15 mars 1819. Il en a été publié un extrait dans la *Bibliothèque universelle*, août 1819, p. 290 et suiv.

FOURNIVAL (RICHARD DE), chancelier de l'église d'Amiens, était contemporain de Saint-Louis. Il était poète et musicien, et nous a laissé vingt chansons notées de sa composition. Le Mss. 7222 de la bibliothèque du roi en contient cinq.

FOWKE (FRANÇOIS), savant anglais, membre de la société asiatique de Calcutta, a publié dans les mémoires de cette académie (*Asiatick Researches*, t. 1, p. 295—299) une dissertation sur l'instrument indien appelé *vina*, sous ce titre : *On the vina, the indian lyre*. Cette description est accompagnée d'une planche qui représente un musicien qui joue de l'instrument. La dissertation de M. Fowke a été traduite en français dans le premier volume des mémoires de la société asiatique publiés par les soins de Langlès.

FOY (JACQUES), fils d'un professeur de musique de Dorchester, est né en 1802. Son père lui enseigna les principes de son art et le piano. En 1814 il joua devant la princesse Charlotte qu'il étonna par son exécution, quoiqu'il ne fût âgé que de douze ans. Il se rendit alors à Londres où il continua ses études sous les meilleurs maîtres. Il n'avait que dix-huit ans lorsqu'il perdit son père, ce qui l'obligea à retourner à Dorchester pour y soutenir par son travail l'existence de sa mère, de trois frères et d'une sœur. Il s'y livra a l'enseignement, et composa beaucoup de musique instrumentale et vocale. Ses principaux ouvrages sont *Deux symphonies à grand orchestre*, qui ont été exécutées avec succès au concert de Dorchester; *Trois concertos pour la harpe, trois ouvertures à grand orchestre, un quatuor avec*

chœur, quatre fantaisies pour la harpe, une idem *pour le piano, deux duos pour piano et harpe, un quatuor pour harpe, flûte, clarinette et basson,* des *glees,* etc., etc.

FOYTA (François), compositeur et violoniste, né en Bohême, au commencement du dix-huitième siècle, a passé la plus grande partie de sa vie comme chef d'orchestre de théâtre, et comme premier violon à l'église des religieux de la Croix. Il est mort à Prague en 1776, laissant à sa famille une collection de symphonies et de musique d'église de sa composition.

FRAENZL (Ignace), né à Manheim, le 3 juin 1736, entra comme violoniste à la chapelle du prince Palatin, le 28 novembre 1750; quelques années après il devint maître des concerts, et enfin directeur de musique de la même cour. Il a fondé une école de violon en Allemagne, qui brilla par l'éléganec et le fini du jeu, plus que par l'élévation du style et le volume du son. Parmi ses élèves, son fils, Ferdinand, tient une des places les plus distinguées. Gervais, violoniste français, avait aussi reçu de ses leçons. Fraenzl a voyagé pendant plusieurs années en Allemagne, en France et en Angleterre; mais dès 1790, il était de retour à Manheim, et depuis lors il n'a plus quitté cette ville, où il vivait encore en 1812. Il a fait graver six concertos de violon à Paris, et le septième (œuvre 9) à Worms. On connait aussi un œuvre de quatuors et un œuvre de trios de sa composition.

FRAENZL (Ferdinand), fils du précédent, est né à Schweitzingen, résidence d'été de l'électeur Palatin, le 24 mai 1770. Dès l'âge de cinq ans, son père lui enseigna la musique et le violon. A sept ans il exécuta un concerto de violon dans un coneert de la cour à Manheim, et son habileté précoce excita l'étonnement du prince et de tont l'auditoire. En 1782 il fut nommé violoniste de la cour, quoiqu'il fût seulement dans sa douzième année. Trois ans après, il entreprit avec son père un premier voyage dans l'Allemagne méridionale. Après avoir joué à Munich avec succès, il arriva, en 1786, à Vienne où il ne fut pas moins bien accueilli. A Strasbourg, Richter et Pleyel lui donnèrent des leçons d'harmonie et de contrepoint; mais bientôt il interrompit ses études pour se rendre à Paris par la Suisse, donnant partout des concerts, et se faisant applaudir. A Paris, il fit peu de sensation, parce que cette ville possédait alors quelques violonistes distingués, à la tête desquels Viotti s'était placé. En 1790, Fraenzl voyagea en Italie, s'arrêta quelque temps à Bologne pour prendre des leçons du P. Mattei, puis visita Rome, Naples, Palerme et plusieurs autres grandes villes où il se fit entendre. De retour en Allemagne en 1792, il accepta au théâtre national de Munich la place avantageuse de premier violon solo, et l'occupa pendant plusieurs années, dirigeant dans le même temps la musique de la chapelle d'un riche négociant, composée de vingt musiciens. On ignore les motifs qui firent ensuite quitter cette position à Fraenzl, pour se rendre à Offenbach, où il resta près d'une année. Vers la fin de l'année 1802 il retourna à Munich, s'y fit entendre à la cour, puis il voyagea en Pologne, et se fixa pendant trois ans en Russie, demeurant alternativement à Saint-Pétersbourg et à Moscou.

Vers la fin de 1806, Fraenzl reçut à l'improviste, et sans l'avoir demandée, sa nomination de directeur de musique de la cour de Bavière, devenue vacante par la mort de Cannabich; il vint immédiatement prendre possession de cette place, à laquelle il joignit quelque temps après celle de directeur de musique de l'Opéra allemand. Pendant les premières années de son séjour à Munich, il donna des concerts à Francfort, Offenbach et Manheim, et toujours avec le même succès. Vers la fin de 1810, il fit un voyage à Amsterdam et à Paris, et au mois d'octobre 1814, il se fit entendre à Vienne; enfin le 19 février 1816 il donna un brillant concert à Leipsick. Sept an-

nées se passèrent ensuite sans qu'il s'éloignât de Munich ; mais en 1823 il fit un second voyage en Italie. Les habitans de Milan l'écoutèrent avec bienveillance, quoique déjà son ancien talent fût déchu. Au retour de ce voyage, il passa à Paris, essaya de s'y faire entendre, mais il reconnut bientôt qu'il n'y avait en cette ville aucune chance de succès pour lui. De retour à Munich, il y donna, au mois d'avril 1824 sa démission de la place de directeur de musique de l'Opéra allemand, ne conservant que la direction de l'orchestre de la chapelle royale. Au mois de décembre, le roi de Bavière lui accorda le titre et les avantages de maître de sa chapelle. Deux ans après, il obtint sa retraite, et quitta Munich pour aller s'établir à Genève, dont le climat lui plaisait. Il resta dans cette ville jusqu'au mois d'avril 1831 ; un vif désir de revoir les lieux qui l'avaient vu naître le ramena alors en Allemagne ; il se fixa à Manheim, mais il n'y jouit pas longtemps de l'existence tranquille qu'il y était venu chercher, car il mourut au mois de novembre 1833, à l'âge de soixante-quatre ans.

La réputation de Fraenzl, comme violoniste, a été brillante en Allemagne, surtout depuis 1790 jusqu'en 1815 ; il avait du goût, chantait avec grâce sur son instrument, et se faisait particulièrement remarquer par beaucoup de justesse dans les intonations ; mais son style était petit, il tirait peu de son, et manquait absolument de variété, de force et de souplesse dans le mécanisme de l'archet. Sa manière était une reproduction assez exacte de celle de Jarnowich, mais un peu rajeunie.

Parmi les compositions de cet artiste, on remarque 1° Huit concertos pour le violon, œuvres 2, 3, 5, 6, 7, 8, 12, 14, Offenbach, André, et Bonn, Simrock ; 2° Une symphonie concertante pour deux violons, op. 4, Offenbach, André ; 3° Quatre concertinos, œuvres 13, 20, 24 et 32, dont un avec chant, chœur, harpe et orchestre ; 4° Variations brillantes avec orchestre, quintette et quatuor, œuvres 11, 25 et 26 ; 5° Neuf quatuors pour 2 violons, alto et basse, livres 1, 2 et 3, Offenbach, André ; 6° Trois grands trios pour deux violons et basse, op. 17, Bonn, Simrock ; 7° 3 Duos concertans pour deux violons, op. 22, Mayence, Schott ; 8° *Der Luftballe* (Le ballon aérostatique), opérette, Strasbourg, 1788 ; 9° *Adolphe et Clara*, opérette, écrit pour Francfort en 1800, gravé en partition réduite et abrégée, à Offenbach, chez André ; 10° *Carlo-Fioras*, opéra historique, à Munich, en 1810. L'ouverture de cet ouvrage a été gravée pour l'orchestre, et réduite pour divers instrumens ; 11° *Hariadan Barberousse*, opéra historique, à Munich, en 1815. L'ouverture de cet ouvrage a été gravée pour l'orchestre ; 11° *Der Fassbinder* (Le tonnelier), opéra en un acte, 1824, pour Munich ; 13° Plusieurs ouvertures pour l'orchestre ; 14° Une symphonie *idem* ; 15° Trois recueils de romances françaises et de chansons allemandes et italiennes.

FRAGMENGO (PHILIPPE), compositeur espagnol, vécut en Italie dans la seconde moitié du seizième siècle. Il a publié : *Madrigali a cinque voci*, Venise, 1584, in-4°.

FRAGUIER (L'ABBÉ CLAUDE-FRANÇOIS), né à Paris le 28 août 1666, fit ses études chez les Jésuites, et entra dans leur société en 1683. Après son noviciat, il fut envoyé à Caen pour y professer les belles-lettres. De retour à Paris, il lui fallut étudier la théologie ; mais le dégoût que lui inspira l'aridité de cette science le détermina à quitter les Jésuites, pour se livrer à la culture des lettres et à l'étude des philosophes de l'antiquité. Il remplaça Vaillant à l'Académie des inscriptions en 1705, et fut reçu à l'Académie française, trois ans après. Il mourut d'apoplexie le 31 mai 1728. L'abbé Fraguier avait cru trouver dans un passage de Platon la preuve que les anciens avaient remarqué le rapport harmonieux des sons, et pratiqué la

musique à plusieurs parties : il écrivit sur cet objet un mémoire, qui fut inséré dans la collection de l'Académie des inscriptions (t. 3, p. 118, ann. 1723), et qui est intitulé : *Examen d'un passage de Platon sur la musique*. Burette réfuta victorieusement cette opinion dans son *Mémoire sur la symphonie des anciens* (Mém. de l'Acad. des inscript., tome 4, p. 116) ; mais, comme il arrive dans les discussions de tout genre, Fraguier ne fut pas convaincu. Marpurg a donné une traduction allemande de son mémoire, dans le 2me volume de ses Essais (*Beytræg.*), p. 45.

FRAMERY (NICOLAS-ÉTIENNE), né à Rouen le 25 mars 1745, s'est fait connaître comme littérateur et comme musicien, mais ne s'est distingué dans aucun genre. Il était fort jeune lorsqu'il fut nommé surintendant de la musique du comte d'Artois. Il fut un de ceux qui montrèrent le plus d'habileté à parodier des paroles françaises sur la musique de quelques opéras italiens. Les pièces qu'il arrangea sont : *La Colonie*, *l'Olympiade*, *l'Infante de Zamora* et *les deux Comtesses*. En 1783, il donna *La Sorcière par hasard*, opéra comique, dont il avait fait les paroles et la musique. Un concours avait été ouvert pour les drames lyriques : Framery obtint le prix pour un opéra de *Médée*. Cet ouvrage fut confié à Sacchini ; mais ce compositeur mourut avant de l'avoir entrepris, et ce fut Framery lui-même qui en fit la musique : il n'a jamais été représenté. Les travaux de Framery relatifs à la littérature musicale sont : 1° *Lettre à l'auteur du Mercure* (dans le Mercure de septembre 1776, p. 181) : il y critique la musique de Gluck. 2° *Le musicien pratique*, traduit de l'italien d'Azopardi, Paris, 1786, 2 vol. in-8°. Cet ouvrage est un traité de contrepoint fort médiocre ; Framery n'entendait rien à la matière : il ne savait même pas ce que c'est que le *stretto* de la fugue, dont il est parlé dans l'original ; et, ne trouvant point ce mot dans les dictionnaires, il a cru qu'il s'agissait de quelque inutilité. Choron a donné, en 1824, une édition de ce livre mis dans un meilleur ordre, un vol. in-4°. 3° Le premier volume du dictionnaire de musique dans l'*Encyclopédie méthodique*, avec Ginguené et l'abbé Feytou ; ouvrage terminé depuis lors par M. de Momigny, Paris, 1791—1811, 2 vol. in-4°. Ce livre, où l'on a rassemblé les élémens les plus hétérogènes, et les opinions les plus contradictoires, ne peut être d'aucune utilité. 4° *Mémoire sur le Conservatoire de musique*, Paris, 1795, in-8°. 5° *De l'organisation des spectacles de Paris*, Paris, 1791, in-8°. 6° *Avis aux poètes lyriques, ou De la nécessité du rhythme et de la césure, dans les hymnes ou odes destinés à la musique*, Paris, 1796, in-8°. 7° *Discours couronné par l'Institut sur cette question : Analyser les rapports qui existent entre la musique et la déclamation, et déterminer les moyens d'appliquer la déclamation à la musique, sans nuire à la mélodie*, Paris, 1802, in-8°. 8° *Notice sur Joseph Haydn*, Paris, 1810, in-8°. Framery a rédigé pendant quelques années le *Journal de musique* qui avait été fondé en 1770 par M. de Framicourt, que Mathon-de-la-Cour avait continué en 1773, et qui avait été plusieurs fois interrompu. Il paraissait à Paris un cahier de ce journal, en plusieurs feuilles in-8°. Cette publication a cessé en 1778. Framery a aussi donné le *Calendrier musical universel, contenant l'indication des cérémonies d'église en musique, les découvertes et les anecdotes de l'année, la notice des pièces en musique représentées à Paris, Versailles, Saint-Cloud, sur différens théâtres de l'Europe*, etc., Paris, 1788, 1789. Il n'a été publié que deux années de ce recueil, qui est assez bien fait, et qu'on peut considérer comme une continuation améliorée de l'*Almanach musical* publié par Mathon-de-la-Cour depuis 1775 jusqu'en 1778, et par Luneau de Boisgermain, depuis 1780 jusqu'en 1784.

Après que la propriété des auteurs eut été reconnue par une loi, Framery établit une agence pour la perception de leurs droits dans toute la France, et il géra cet établissement jusqu'à sa mort, avec autant de zèle que de probité. Il est mort à Paris, le 26 novembre 1810, et a laissé en manuscrit des notices sur quelques musiciens, entre autres sur Della-Maria, Gaviniès, etc. Il était correspondant de l'Institut, et, en cette qualité, travailla au *Dictionnaire des beaux-arts* que l'Académie prépare.

FRAMICOURT (ÉTIENNE-HONORÉ DE), ancien conseiller au présidial d'Angers, mort à Paris, en 1781, dans un âge peu avancé, était assez bon amateur de musique pour son temps, et jouait bien du violon. Dans sa jeunesse il avait fait un voyage à Berlin et y avait connu Marpurg, qui lui avait suggéré l'idée de publier en France quelque recueil périodique sur la musique; plus tard il réalisa ce projet et fit paraître en 1779 un *Journal de musique* mensuel, de plusieurs feuilles in-8°. Malheureusement, de Framicourt manquait absolument de l'instruction nécessaire pour une pareille entreprise, et il ne sut trouver de collaborateurs plus habiles que lui. Il se fatigua bientôt de son journal que n'avait que peu de lecteurs, et l'abandonna. Mathon-de-la-Cour et Framery le reprirent ensuite, et après plusieurs interruptions, ce premier journal qui a paru en France sur la musique, fut définitivement abandonné. J'ai emprunté ces renseignemens aux notes manuscrites de Boisgelou, qui avait été lié d'amitié avec M. de Framicourt.

FRANCESCHI (FRANÇOIS). On a sous ce nom un livre intitulé : *Apologia delle opere drammatiche di Metastasio*, in Lucca, per Domenico Marescandoli, in-8° de 300 pages, sans date. Le premier chapitre de cet ouvrage a pour titre : *De' difetti attribuiti all' opera di musica sistemata da Metastasio ;* l'auteur examine tous les reproches qu'on a faits aux opéras de Métastase, sous le rapport de la musique; il y traite : 1° De la musique imitative de l'Opéra; 2° Du choix des sujets des drames de Métastase considérés sous le rapport musical; 3° Du récitatif de Métastase sous le rapport de la musique; 4° De la coupe des airs de ce poète.

FRANCESCO CIECO. *Voyez* LANDINO (FRANCESCO).

FRANCESCO DA PESARO, ainsi nommé à cause du lieu de sa naissance, fut un des organistes célèbres du 14e siècle. On voit par les registres de Saint-Marc de Venise qu'il succéda à *maître Zucchetto* dans la place d'organiste de cette église, et qu'il en remplit les fonctions depuis le 10 avril 1337 jusqu'en 1368 ; mais on ne connaît jusqu'à ce jour aucune de ses compositions, et l'on ne sait pas quel était son nom de famille.

FRANCESCO DA MILANO, organiste et luthiste du seizième siècle, né à Milan, comme l'indique son nom, et attaché à l'église cathédrale de cette ville, est cité par F. Doni, dans sa *Prima libreria* (Part. 6, *della Musica stamp.*, p. 85) et par Piccinelli(*Aten. dei Letter. Milan.*, p. 197), comme auteur de divers recueils de pièces d'orgue et de luth, intitulés : 1° *Intabolatura di organo,* lib. 1; 2° *Intabolatura di liuto, da diversi,* lib 1, Venezia, 1537 ; 3° *Intabolatura di liuto con battaglia*, Venise, 1536; 4° *Intavolatura di liuto*, Milano, 1540. Ces recueils sont devenus de la plus grande rareté.

FRANCESCO DEGLI ORGANI. *Voy.* LANDINO (FRANCESCO).

FRANCHE (LOUIS-JOSEPH), premier violon de la Comédie française, en 1749, a fait graver à Paris un livre de sonates à violon seul, sans date.

FRANCHI (GIO-PIETRO), né à Pistoie vers le milieu du 17e siècle, fut maître des concerts du duc Rospigliosi de Zagarolo. Il a publié : 1° *Sonate a tre,* Bologne, 1687, op. 1 ; 2° *Duetti da camera,* op. 2, Bologne, 1689, in-4°.

FRANCHOMME (AUGUSTE), violoncelliste d'un talent fort distingué, est né à

Lille (Nord) en 1809. Après avoir appris à jouer du violoncelle pendant quatre ans, sous la direction d'un maître assez médiocre, nommé M. Mas, il s'est rendu à Paris en 1825, et a été admis comme élève du Conservatoire, au mois de mars de la même année, dans la classe de Levasseur, auquel succéda bientôt après M. Norblin. Ses dispositions étaient si remarquables, et ses progrès furent si rapides, qu'il obtint le premier prix de violoncelle, au concours de la même année. Depuis lors M. Franchomme s'est fait une brillante réputation par les succès qu'il a obtenus dans tous les concerts où il s'est fait entendre, particulièrement dans ceux du Conservatoire. Une qualité de son plein de charme, beaucoup de grâce et d'expression dans sa manière de chanter, et une justesse rare dans les intonations, sont les qualités par lesquelles cet artiste se distingue. Il ajoute à ce mérite celui d'écrire de la musique de fort bon goût pour son instrument, et cette musique est devenue le répertoire de la plupart des violoncellistes français. Voici la liste de ses ouvrages publiés jusqu'à ce jour : 1° Thême varié pour le violoncelle avec orchestre, œuvre 1er, Paris, Launer ; 2° Variations sur un thême des *Deux nuits*, Paris, Janet ; 3° Thême original, op. 3, *ibid.* ; 4° Thême original varié avec orchestre, op. 4, *ibid.* ; 5° Thême original, op. 5, Paris, Schlesinger ; 6° Fantaisie sur des thêmes russes et écossais, avec quatuor ou orchestre, op. 6, Paris, Bernard Latte ; 7° Douze caprices, op. 7, Paris, Janet et Cotelle ; 8° Trois récréations, op. 8, Paris, B. Latte ; 9° Chant d'adieu, op. 9, *ibid.* ; 10° Romance pour violoncelle, op. 10, Paris, Schlesinger ; 11° Trois nocturnes *idem*, Paris, B. Latte ; 12° Sérénade, op. 12, Paris, Cotelle. M. Franchomme a écrit aussi en société avec M. Chopin un duo pour piano et violoncelle, sur des thêmes de *Robert-le-Diable*, Paris, Schlesinger ; un autre duo avec variations, en société avec M. Bertini, et un troisième avec M. Osborne, Paris, B. Latte. Ce jeune artiste a été employé comme violoncelliste, en 1825 et 1826, au théâtre de *l'Ambigu-Comique* ; en 1827, il est entré à l'orchestre de l'Opéra, mais il n'y est resté qu'un an ; depuis lors il est passé au théâtre italien, où il est encore.

FRANCISCELLO ou FRANCISCHELLO (. . . .), célèbre violoncelliste au commencement du dix-huitième siècle, n'est guère connu maintenant que par le peu que nous en ont appris Quanz et Geminiani, qui l'avaient entendu. On ignore en quel lieu de l'Italie il a pris naissance ; si, comme le dit Gerber, il s'était retiré à Gênes dans les dernières années de sa vie, on pourrait croire qu'il était né dans cette ville ; mais ce fait paraît n'avoir pour base qu'une anecdote peu vraisemblable dont il sera parlé tout à l'heure. Quoi qu'il en soit, il paraît que ce fut à Rome que la réputation de Franciscello commença, peu de temps après la mort de Corelli. Il fit pour le violoncelle ce que ce grand artiste avait fait pour le violon, et peut-être est-il permis de le considérer comme celui qui a le plus contribué à faire substituer cet instrument à la basse de viole ; il est du moins certain que celle-ci avait presque disparu des orchestres d'Italie avant 1730, tandis qu'on la trouvait presque partout en Allemagne, en France et en Angleterre. On ne peut douter que Franciscello n'ait eu un talent très remarquable. Quanz, qui l'entendit à Naples, en 1725, en a parlé avec admiration, et Geminiani dit qu'un jour, ayant accompagné une cantate d'Alexandre Scarlatti avec violoncelle obligé, tandis que ce grand maître accompagnait au clavecin, celui-ci s'écria qu'il n'y avait qu'un ange, sous la forme humaine, qui pût jouer ainsi. Un peu plus tard, c'est-à-dire vers 1730, F. Benda l'entendit à Vienne ; il a souvent déclaré depuis lors que le talent de Franciscello sur le violoncelle devint son modèle pour le violon. Après cette époque, on n'a plus de renseignemens positifs sur cet artiste. Gerber dit que Duport l'entendit à Gênes ;

en supposant qu'il ait voulu parler de l'aîné des deux frères de ce nom, celui-ci n'aurait pu faire le voyage d'Italie avant 1764 ou 1765, époque où il n'était âgé que de vingt-deux ou vingt-trois ans, et où son talent commençait à se former. Or l'anecdote rapportée par Geminiani, ayant eu lieu à Rome, ne peut se rapporter qu'à l'année 1713, où Scarlatti fit son dernier voyage dans cette ville, c'est-à-dire cinquante-un ou cinquante-deux ans avant le moment où Duport aurait pu entendre Franciscello. Il est difficile de croire que Franciscello, alors âgé de soixante-quinze ans environ, aurait eu un jeu inimitable, comme le dit Gerber. Les biographes qui qui ont copié Gerber, et en dernier lieu le Lexique universel de musique de M. Schilling, n'ont fait aucune réflexion sur cette singularité.

FRANCISCI (ÉRASME), littérateur, né à Lubeck, en 1627, était fils de François Fix, conseiller intime du duc de Brunswick; mais des revers de fortune ne lui permettant pas de porter le nom de sa famille avec honneur, il prit celui de *Francisci*, sous lequel il est connu. Il mourut à Nuremberg, le 12 décembre 1684. Dans le troisième discours d'un ouvrage intitulé *Wunderreicher Ueberzug unsrer Welt, oder Erdumgebender Luft-Kreys*, Nuremberg, 1680, in-4°, il traite *de l'écho et des porte-voix*.

FRANCISCO (LOUIS DE S.), moine franciscain Portugais du 16e siècle, fut professeur de droit canon, dans son ordre. On a de lui un ouvrage intitulé : *Globus canonum et arcanonum, linguæ sanctæ ac divinæ scripturæ*, Rome, 1586, in-fol.; il y traite de la musique des Hébreux, au chapitre 9e du 10 livre.

FRANCISQUE (ANTOINE), ancien joueur de luth français, qu'il ne faut pas confondre avec *Francisque Corbet*, lequel vécut plus tard et se distingua aussi par son talent sur le luth (*Voy.* CORBET). Antoine s'est fait connaître par un ouvrage de sa composition qu'il a publié sous ce titre : *Le Thrésor d'Orphée*, livre de tablature de luth, contenant une *Susanne un jour*, plusieurs *fantaisies*, *préludes*, *passamaises*, *pavanes d'Angleterre*, *pavanes espagnoles*, suites de *bransles* tant à corde avalée qu'autres, *voltes* et *courantes* mises. Paris, veuve Robert Ballard, 1600, in-fol. On y trouve, à la fin, une *Instruction pour réduire toutes sortes de tablatures de luth en musique et réciproquement*.

FRANCISQUE-LA-FORNARA, castrat, né dans le royaume de Naples en 1706, fut engagé pour la musique du roi de France en 1719, et jouit pendant longtemps de la réputation d'habile chanteur. Sa voix était un contralto de la plus belle qualité; sa vocalisation était facile; il possédait surtout un trille naturel et de poitrine dont les battemens étaient d'une netteté, d'une précision admirable. Il joignait à ce don de la nature la plus belle prononciation, et l'expression la plus pénétrante. En s'amusant de l'escrime, dans une salle d'armes, il reçut un coup de fleuret dans la gorge qui altéra la beauté de son organe, et l'obligea à cesser de chanter des solos. Il vivait encore à Paris en 1780, âgé de 74 ans.

FRANCK (GUILLAUME), musicien du seizième siècle, a mis en musique *cinquante psaumes de Marot*, Strasbourg, 1545, in-8°. Ce sont les mélodies qui sont restées en usage chez les protestans de France et de Hollande, et qui ont été mises à quatre parties par Bourgeois, par Goudimel, et par Claudin Le Jeune.

FRANCK (JEAN), musicien allemand, vivait à la fin du seizième siècle. Il a fait imprimer de sa composition : *Cantiones sacræ 6, 7 et 8 vocum*, Augsbourg, 1600, in-4°. Gerber attribue cet ouvrage à un dominicain, contemporain de Luther, qui embrassa le parti de la réformation, fut recteur à Eissfeld, et ensuite prédicateur évangélique à Leipsick. Il ne s'est pas souvenu qu'un contemporain de Luther (né en 1484 et mort en 1546) ne pouvait

composer en 1600, et qu'il était peu vraisemblable qu'un pasteur de la religion réformée écrivît des motets latins.

FRANCK (ELSBETH), compositeur allemand du seizième siècle, est connu par un ouvrage intitulé *Newe teutsche und lateinische Lieder, mit 3 Stimmen*, Francfort-sur-l'Oder, 1599, in-8°.

FRANCK (MELCHIOR), compositeur remarquable par sa fécondité, naquit en Silésie, ou, selon l'histoire des chansons de Wetzel, à Zittau. En 1600 il vivait à Nuremberg; trois ans après il devint maître de chapelle de la cour à Cobourg. Il mourut dans ce poste, le 1er juin 1639. Voici la liste de ses ouvrages: 1° *Musicalische Bergreyen*, Nuremberg, 1602; 2° *Contrapuncti compositi*, ibid., 1602, in-4°; 3° *Teutsche Psalmen und Kirchen Gæsange* (Psaumes et cantiques spirituels allemands), ibid., 1602, in-4°; 4° *Neue Paduanen, Galliarden*, etc. *auff allerley Instrumenten zu bequemen* (Nouvelles pavanes, gaillardes, etc., disposées pour tous les instrumens), ibid., 1603, in-4°; 5° *Opusculum etlicher neuwer und alter Reuter Liedlein auff Allerley Art zu Musiciren mit 4 Stimmen gesetzt* (Quelques opuscules de nouvelles et d'anciennes chansons choisies à quatre voix, etc.), ibid., 1603, in-4°. Il y a une édition du même ouvrage publiée à Francfort, chez Stein; 6° *Neues Quodlibet mit 4 Stimmen componirt* (Nouveaux quolibets à quatre voix), Magdebourg, 1604, in-4°. Il y a aussi des éditions de Nuremberg et de Francfort; 7° *Farrago, dass ist Vermischuug, viele weltliche Lieder, die in allen Stimmen einander respondiren, mit 6 Stimmen* (Mélange de beaucoup de chansons mondaines, arrangées à 6 voix, etc.); 8° *Teutsche weltliche Gesænge und Tæntze von 4, 5, 6 und 8 Stimmen* (Chants populaires allemands, et danses à 4, 5, 6 et 8 parties), 1604; 9° *Melodiæ sacræ 5, 6, 7, 8 et 12 voc.*, 1re partie, 1604, 2e *idem*, 1606, 3e *idem*, 1607; 10° *Teutsche Gesænge und Tæntze mit 4 Stimmen* (Chants allemands et danses à 4 parties), Cobourg, 1605, in-4°; 11° *Geistliche Gesænge und Melodien, meistens aus dem Hohenlinde Salomons genommen* (Chants spirituels et mélodies, etc.), 1608; 12° *Neue musicalische Intraden, auf allerhand Instrumenten, sonderlich auf Violen zu gebrauchen, mit 6 Stimmen* (Nouvelles entrées musicales, pour tous les instrumens, et particulièrement pour les violes, à 6 parties), Nuremberg, 1608, in-4°; 13° *Flores musicales, newe anmutige musikalische Blumen, mit 4, 5, 6 und 7 Stimmen* (Fleurs musicales à 4, 5, 6 et 7 voix), Nuremberg, 1610, in-4°; 14° *Musikalische frœlichkeit, von etlichen newen lustigen teutschen Gesængen, Tæntzen, Galliarden und Concerten, sampt einem Dialogo mit 4, 5, 6 und 8 Stimmen componirt*, etc. (Divertissement musical, composé de quelques nouvelles chansons allemandes, danses, gaillardes et concerts etc., à 4, 5, 6 et 8 parties), Leipsick, 1610, in-4°; 15° *Tricinia nova, lieblicher amorosischer Gesænge mit schœnen poetischen Texten geziert* (Nouvelle musique à trois voix, composée de chansons amoureuses choisies, etc.), Nuremberg, 1611, in-4°; 16° *Vincula Natalitia, aus 9 Psalmen bestehend*, 1611; 17° *VI Teutsche Concerte von 8 Stimmen* (Six concerts allemands à huit parties), 1611; 18° *Suspiria musica, oder 12 musicalische Gebetlein ueber die Passion, von 4 Stimmen*, 1612; 19° *Opusculum etlicher gestlichen Gesænge von 4, 5, 6 und 8 Stimmen* (Quelques opuscules de cantiques spirituels à 4, 5, 6 et 8 voix), 1612; 20° *Ferculum Quodlibeticum e variis patellis ac versibus rhopalibus corrasum, ac 4 vocibus concoctum*, 1613; 21° *Recreationes musicæ. Lustige teutsche Gesænge mit schœnen Texten, neben etlichen Galliarden etc., mit 4 und 5 Stimmen, voce vel instrumentis zu gebrauchen* (Récréations musicales, chansons allemandes choisies avec de belles paroles, gaillardes, etc.

à 4 et 5 parties, tant pour les voix que pour les instrumens), Nuremberg, 1614, in-4°; 22° *Zweene Grab-Gesænge von 4 Stimmen* (Deux cantiques funéraires à 4 voix), 1614; 23° *Threnodiæ Davidicæ, oder 6 Stimmige Bass-Psalmen* (Les psaumes de la pénitence à 6 voix), Cobourg, 1615, in-4°; 24° *Die trostreichen Worte aus dem 54 en Capitel Esaiæ, v. 7 und 8, mit 15 Stimmen auf 3 Chœren* (Les paroles consolantes du 54me chapitre d'Isaïe, v. 7 et 8, à 15 voix en 3 chœurs), Schleusingue, 1615, in-4°; 25° *Delitiæ Amoris, musicalische Wollust, allerhand amorische Sachen, beydes vom Componisten und Texten in sich begreiffend, mit 6 Stimmen* (Les délices de l'amour, volupté musicale, etc., à 6 voix), Nuremberg, 1615, in-4°; 25° *Fasciculus Quodlibeticus, von 4, 5, 6 Stimmen* (Recueil de quolibets, à 4, 5 et 6 voix), ibid., 1615, in-4°. Il y a des éditions de ce recueil de Cobourg, 1622, et de Iéna, 1624; 27° *Geistlicher musicalische Lust-Gærten, XXXV mit 4, 5, 6 bis 9 Stimmen gesetzte Gesænge enthaltend. 1er Theil* (Jardin de fleurs musicales spirituelles, depuis 4 jusqu'à 9 voix), Nuremberg, 1616; 28° *Lilia musicalia, schœne neue Liedlein mit lustigen Texten unterlegt, sammt etlichen Pavanen, Galliarden und Couranten*, Nuremberg, 1816, in-4°; 29° *Teutsches musicalisches frœchliches Convivium, in XII vierstimmigen, XV fünffstimmigen, V sechsstimmigen und achtstimmigen Liedern* (Joyeux festin musical allemand, en 12 chansons à 4 parties, 15 à 5, 5 à 6, et 2 à 8), Cobourg, 1621; 30° *Oda paradisiaca auf D. Joan. Jac. Draco's hochzeit für 5 Stimmen*, Cobourg, 1621; 31° *Laudes Dei vespertinæ, in etlichen teutschen 6 stimmigen Magnificat*, Cobourg, 1622; 32° *Newer teutscher Magnificat I. II. III. IVter Theil mit 4, 5, 6 und 8 Stimmen* (Magnificat allemands à 4, 5, 6 et 8 voix, 1re, 2e, 3e et 4e parties), Cobourg, 1622, 33° *Gemmulæ Evangeliorum Musicæ*, ou 68 motets allemands à quatre voix, Cobourg, 1623; 34° *Newes liebliches musical. Lustgærtlein, in welchem schœne Lustige annuthige Sachen von allerley deutschen amorosischen Gesængen, neben etlichen newen Intraden bey ehrlichen Conviviis, voce und instrumentis zu gebrauchen anzutreffen, gantz von newen mit 5, 6 und 8 Stimmen componirt* (Jardin de nouvelles fleurs musicales agréables, etc., à 5, 6 et 8 voix), Cobourg, 1623, in-4°, et Iéna, 1624; 35° *Gemmulæ Evangeliorum musicæ, oder Geistlich musicalisches Wercklein, etc. mit 5 Stimmen componirt*, Iéna, 1624; 37° *Newes musicalisches Opusculum, in welchem etliche newe lustige Intraden und Aufzüg mit 5 Stimmen* (Nouveaux opuscules musicaux, etc. à 5 parties), Iéna, 1624; 38° *Sacri convivii musica sacra*, collection de 14 cantiques à 4, 5 et 6 voix, Cobourg, 1628; 39° *Rosetulum musicum*, consistant en 32 pièces à 4, 5 et 8 voix, ibid., 1628; 40° *Cithara ecclesiastica et scholastica*, contenant 53 morceaux à quatre voix, Nuremberg, sans date, in-4°; 41° *Psalmodia sacra*, contenant des chants chorals en contrepoint simple à 4 et 5 voix, *ibid.*, 1631. 42° *Dulces mondani exilii deliciæ*, pour 1, 2, 3, 4 et 8 voix, *ibid.*, 1631; 43° *Der ein und funfzigste Psalm für 4 Stimmen* (le 1er et 5e psaume à 4 voix), Cobourg, 1634; 44° *Paradisus musicus, in LXVI der vornehmsten Sprüchen auf aus dem Esaia für 2, 3 und 4 Stimmen, 1r und 2r Theil*, 1636.

FRANCK (MICHEL), compositeur et poète lauréat, naquit à Schleusingen le 16 mars 1609. Après avoir fait ses études à Cobourg, il apprit la profession de boulanger vers 1625. Trois ans après il fut admis comme maître dans cette profession; mais après douze ans d'exercice, la guerre ayant éclaté, la ville de Schleusingen fut ravagée, et Franck perdit tout ce qu'il possédait. Dans cette position, il se rendit à Cobourg, pauvre et chargé d'une nombreuse famille,

n'ayant en quelque sorte d'autre ressource que la charité publique. Enfin, en 1644, on le nomma professeur des classes de cinquième et de sixième au collége de Cobourg, et cette situation le mit à l'abri du besoin. Dès-lors il travailla avec tant d'ardeur à se distinguer comme poète et comme compositeur, qu'il acquit en peu de temps de la réputation par ses vers et par sa musique. Les poètes les plus célèbres étaient en correspondance avec lui. En 1659, il reçut la couronne poétique de laurier, et le célèbre Jean Rist le décora de l'ordre du Cygne, sous le nom de *Aurophilus*. Il mourut à Cobourg, le 24 septembre 1667. Beaucoup de ses poésies sont répandues dans les recueils de son temps; comme compositeur, il a publié : *Geistliches Harfenspiel, aus* 30 *vierstimmigen Arien nebst Generalbass* (Le jeu de la harpe spirituel, composé de 30 mélodies à 4 voix, avec basse continue), Cobourg, 1657, in-4°. On a placé au bas de son portrait ces vers singuliers :

Præceptor, fidicen, pistor, cantorque, poeta,
Dogma, chelyn, panes, cantica sacra, modos;
Doctus, jucundus, promptus, devotus, acutus,
Ingenio, digitis, mulcibere, ore, stylo;
Instillat, pulsat, pinsit, decantat et ornat,
En nostri, Michael Francus, amoris onyx.

FRANCK (JEAN), le jeune, bourgmestre à Guben, naquit dans ce lieu le 1er juin 1618, étudia à Guben, Stettin, Thorn et Kœnigsberg, le droit et la poésie, et mourut le 18 juin 1677. Il passe pour l'auteur de cantique allemand *Jesu meine Freunde*, etc., et a publié un recueil de psaumes et de chants spirituels sous ce titre : *Geistliches Zion, dass ist neue geistliche Lieder und Psalmen nebst beygefügten theils bekannten, Theils lieblichen neuen Melodien, sammt Vaterunsers-Harfen*, etc., Guben, 1648, in-8°.

FRANCK (JEAN-WOLFGANG), médecin, né à Hambourg, en 1641, fut aussi compositeur dramatique. Vers 1688, il voyagea, se rendit en Espagne, et obtint la faveur du roi; mais cet avantage lui coûta la vie : il mourut empoisonné. Il a composé la musique des opéras suivans, qui ont tous été représentés à Hambourg : 1° *Michel et David*, 1679; 2° *Andromède et Persée*, 1679; 3° *La mère des Macchabées*, 1679; 4° *Don Pedro*, 1679; 5° *Énée*, 1680, dont les airs ont été gravés; 6° *Jodelet*, 1680; 7° *Sémélé*, 1681; 8° *Annibal*, 1681; 9° *Charitine*, 1681; *Dioclétien*, 1682, dont on a imprimé les airs; 11° *Attila*, 1682; 12° *Vespasien*, 1683; 13° *Cara Mustapha*, 1re partie; 14° *Le même*, deuxième partie. Ces deux derniers opéras ont été représentés en 1686, et les airs ont été imprimés. On a aussi de ce compositeur, *Sonate a 2 violini et b. c.* op. 1, Amsterdam, Roger.

FRANCK-DE-FRANKENAU (GEORGES), professeur et docteur en médecine à Wirtemberg, et ensuite conseiller de justice et premier médecin à Copenhague, naquit le 3 mai 1643, à Naumbourg en Misnie, et mourut à Copenhague, le 16 juin 1704. On a recueilli après sa mort ses divers opuscules, sous le titre de *Satyræ medicæ viginti, quibus accedunt dissertationes sex, varii simulque rarioris argumenti*, Leipsick, 1722, in-8°. On y trouve une thèse qu'il avait soutenue à Heidelberg, en 1672, sous le titre de *Dissertatio de musica medico necessaria*, p. 464 — 499.

FRANCOEUR (FRANÇOIS), surintendant de la musique du roi, né à Paris le 28 septembre 1698, apprit dans sa jeunesse à jouer du violon, et entra en 1710 à l'orchestre de l'Opéra, où il se lia avec Rebel d'une amitié qui ne s'est point démentie pendant le cours d'une longue vie. Vers le même temps, il fut admis dans la musique de la chambre du roi. Après vingt ans de service comme musicien ordinaire, il acheta une des charges des *vingt-quatre violons* du roi, et peu de temps après (en 1732), il traita aussi de la survivance de celle de compositeur de la chambre, dont il devint titulaire en 1733. En 1736,

Rebel et Francœur, qui ne se séparèrent jamais, ni dans leurs entreprises, ni dans leurs travaux, furent nommés inspecteurs de l'Académie royale de musique (l'Opéra); la direction de ce spectacle leur fut confiée en 1751, et ils ne renoncèrent à cette entreprise qu'en 1767. En 1742, Francœur avait acheté la survivance de Colin de Blamont pour la charge de surintendant de la musique du roi; il lui succéda en 1760. Le cordon de Saint-Michel lui fut accordé au mois de juin 1764. Après sa retraite de l'Opéra, il résigna toutes ses places, et passa le reste de sa vie dans le repos. Il était âgé de quatre-vingts ans lorsqu'il se fit opérer de la pierre, opération dangereuse, surtout à cette époque, et dont il guérit néanmoins, quoiqu'on eût été obligé de recommencer trois fois. Il est mort à Paris le 6 août 1787, à l'âge de 89 ans. Dans sa jeunesse, Francœur avait publié deux livres de sonates pour le violon; ce sont les seules productions où il n'a pas eu Rebel pour collaborateur. Il a écrit pour l'Opéra, conjointement avec ce musicien, les ouvrages suivans : 1° *Pyrame et Thisbé*, en 1726; 2° *Tarsis et Zélie*, en 1728; 3° *Scanderberg*, 1735; 4° *Le ballet de la paix*, en 1738; 5° *Les Augustales*, prologue de Montcrif, 1744; 6° *Zélindor*, 1744; 7° *Ismène*, 1747; 8° *Les génies tutélaires*, 1757; 9° *La princesse de Noisy*, 1760. Rien de tout cela ne s'élève au-dessus de la musique française de cette époque.

FRANCOEUR (LOUIS-JOSEPH), fils d'un violoniste de l'Opéra, et neveu du précédent, naquit à Paris, le 8 octobre 1738. Il n'était âgé que de sept ans lorsqu'il perdit son père : son oncle, qui n'avait point d'enfans, se chargea de son éducation, et le traita toujours comme un fils. Il le fit entrer dans les pages de la musique du roi en 1746, et Louis-Joseph n'en sortit en 1752 que pour entrer comme violon à l'orchestre de l'Opéra; il n'était alors âgé que de 14 ans. En 1754, il eut la survivance de la charge de *Luth de la chambre*, dont l'organiste Marchand était alors titulaire; mais cette charge fut supprimée avant que Francœur l'ait possédée. Nommé en 1764 second maître de musique à l'orchestre de l'Opéra, il succéda trois ans après à Berton qui en était le premier, et il conserva ce titre jusqu'en 1779, où il fut changé en celui de *Directeur en chef de l'orchestre*. En 1776, il avait obtenu le titre de maître de musique de la chambre du roi; plus tard, il en fut le surintendant. Devenu entrepreneur de l'Opéra en 1792, en société avec Cellerier, il fit, avec son associé, *Le réglement pour l'Académie royale de musique*, qui fut imprimé à Paris, au mois d'avril de la même année (brochure in-4°), et qui a été en vigueur jusqu'au nouveau réglement de 1800. Arrêté dix-huit mois après *comme suspect*, par les révolutionnaires, il ne sortit de prison qu'après le 9 thermidor (août 1794). Peu de temps après, on le rappela à la tête de l'administration de l'Opéra conjointement avec Denesle; mais il ne garda pas longtemps cette position; on lui donna pour successeurs Devismes et Bonnet de Treiches. Ceux-ci ayant attaqué Francœur et Denesle dans un écrit intitulé : *Considérations sur les motifs qui ont servi de base à la réorganisation du théâtre de la République et des Arts*, Paris, sans date (1800), in-4°, ces derniers répondirent à ce pamphlet par une brochure qui avait pour titre : *Les citoyens Francœur et Denesle aux citoyens Devismes et Bonnet, ou réponse à l'écrit intitulé :* Considérations sur les motifs etc., Paris (sans date), 1800, in-4°. Retiré des affaires et de toute occupation, Francœur passa les dernières années de sa vie près de son fils, géomètre distingué qui lui fit obtenir une pension, comme ancien directeur de l'Opéra, par le crédit de Jérôme Bonaparte, frère de l'empereur Napoléon, et mourut à Paris le 10 mars 1804. Delaulnaye rapporte sur lui cette anecdote, dans la notice qu'il a fournie à la *Biographie universelle* de MM. Michaud : déjà avancé en âge, Francœur

rencontra un jour une femme peu jolie, dont la jupe s'accrocha en descendant de voiture. Frappé de la beauté de sa jambe, il en devint épris, et en moins de quinze jours il fut son époux. Comme compositeur, Francœur a donné, en 1766, à l'Opéra *Ismène et Lindor*, en un acte; en 1770, il refit une partie de l'opéra d'*Ajax*, pour une reprise de cet ouvrage. Il a laissé en manuscrit plusieurs opéras inédits et de la musique d'église; une grande partie de ces ouvrages a été acquise vers 1821 par la bibliothèque du Conservatoire de Paris. La meilleure production de cet artiste est un traité des instrumens et de leur usage, publié sous ce titre : *Diapason général de tous les instrumens à vent, avec des observations sur chacun d'eux*, Paris, 1772, in-fol. Choron (V. ce nom) en a donné une nouvelle édition dont on a fondu les planches après un faible tirage, et qui n'est pas moins rare que la première. Au reste, après avoir été long-temps utile, ce livre est maintenant insuffisant, parce que tous les instrumens à vent ont subi beaucoup de modifications, et parce qu'il en a été inventé plusieurs depuis que Francœur l'a publié.

FRANCOEUR (LOUIS-BENJAMIN), fils du précédent, est né à Paris, le 26 août 1773. Élevé au collége d'Harcourt, il y fit de faibles études; mais à peine fut-il sorti qu'il sentit la nécessité de s'instruire; il apprit le latin et se livra avec ardeur à l'étude des mathématiques. Employé comme sous-caissier à l'Opéra, sous l'administration de son père, il fut obligé de quitter cette place par la loi de la réquisition, qui l'envoya à l'armée du Nord; mais il n'y resta que quelques mois, et bientôt il revint à Paris pour veiller sur son père, dont les jours étaient menacés. Vers la fin de l'année 1794, il entra à l'école polytechnique, comme élève, et devint un des chefs de brigade des études, et ensuite répétiteur de cette école célèbre. Lorsqu'il en sortit, il fut successivement, et d'une manière passagère, ingénieur-géographe, employé au trésor public, officier d'artillerie, puis instituteur de Jérôme Bonaparte, depuis lors roi de Westphalie. Nommé, en 1803, professeur de mathématiques à l'école centrale de la rue Saint-Antoine, il joignit à ces fonctions, l'année suivante, celles d'examinateur des candidats à l'école polytechnique, et en 1805 il passa de la chaire des mathématiques élémentaires à celle des mathématiques transcendantes. Depuis ce temps, les travaux de M. Francœur l'ont placé parmi les géomètres les plus distingués et les plus savans de la France. L'amitié qui l'unissait au général Carnot lui attira quelques persécutions en 1815 et 1816; d'abord on lui ôta sa place d'examinateur de l'école polytechnique, puis celle de professeur au lycée Charlemagne; postérieurement on lui a rendu justice, et il a été fait chevalier de la légion d'honneur. M. Francœur n'est point cité dans cette biographie pour ses ouvrages de mathématiques et d'astronomie, mais pour quelques opuscules relatifs à la musique, dont voici les titres : 1° *Rapports faits à la société pour l'instruction élémentaire sur l'application de la méthode d'enseignement mutuel à la musique, par M. B. Wilhelm*, Paris, 1820, 3 feuilles in-8°; 2° *Rapports faits à la société d'encouragement pour l'industrie nationale, sur divers instrumens de musique*, etc., Paris (imprimés en feuilles détachées et à diverses époques), in-8°. M. Francœur a aussi donné quelques articles relatifs à la musique dans le *Dictionnaire de technologie*, entre autres une description technique des procédés typographiques d'Olivier pour la fonte des caractères et l'impression de la musique.

FRANÇOIS (FLORENT DES), maître de musique de la cathédrale de Noyon, vers le milieu du 17e siècle. On trouve plusieurs messes de sa composition dans le recueil publié par Ballard, 1633, in-fol. La première, sous le titre de *Missa quatuor vocum ad imitationem moduli judica me Deus*, est contenue au premier

volume, n° 23; la seconde, à quatre voix, *ad imitationem moduli Cantemus Domino*, ibid., n° 24; la troisième, aussi à quatre voix, *ad libitum*, ibid., n° 25; la quatrième, à six voix, *ad imitationem moduli Domina mundi*, est au quatrième volume, n° 11.

FRANCON ou FRANKON, écrivain célèbre d'un traité de musique mesurée, naquit à Cologne dans le onzième siècle. On l'a quelquefois confondu avec l'abbé d'Afflighem du même nom; mais il était *écolâtre* de Liége, comme le disent Sigebert de Gemblours (*De script. ecclesiast.* c. 164) et Trithême (*De script. ecclesiast.* ann. MLX, n° 346). À l'égard de sa patrie, les uns l'ont fixée à Cologne, d'autres à Liége, et même à Paris; mais lui-même nous la fait connaître dans son *Compendium de discantu,* qui commence par ces mots : *Ego Franco de Colonia.* J. B. Doni (*Discorso sopra le consonanze,* in Op., t. 1, p. 257), ni les auteurs de *L'histoire littéraire de la France* (t. VIII, p. 124), ne s'y sont trompés; c'est le P. Martini qui a fait de Francon un Parisien (*Storia della Mus.*, t. 1, p. 169, n° 7), d'après un manuscrit de la bibliothèque Ambroisienne de Milan, intitulé *Ars cantus mensurabilis edita a magistro Francone Parisiensi ;* titre ajouté sans doute par quelque copiste ignorant. Ce manuscrit est celui dont l'abbé Gerbert s'est servi pour l'édition du traité de la musique mesurée qu'il a donnée.

Francon fit ses études dans l'école de l'église de Liége, sous la direction d'Adelman, savant religieux de l'abbaye de Stavelot, et il y enseigna après lui. Il était philosophe, mathématicien, astronome et musicien, autant qu'on pouvait l'être au temps où il vécut. On ignore en quelle année il est mort. Il écrivait déjà avant le mois de février 1055, car il a dédié un livre de mathématiques à Hériman, archevêque de Cologne, qui est mort dans le même mois, et il vivait encore en 1083, puisqu'il consentit à enseigner à Liége dans cette dernière année.

Les écrits de Francon forment une époque importante dans l'histoire de l'art. Avant lui, ce qu'on connaissait des écrits des successeurs immédiats de Gui dont les ouvrages nous restent, n'indiquait point qu'il existât d'autre musique que le plain-chant, ni qu'on possédât au onzième siècle un système de signes pour représenter diverses valeurs de temps et de mesure; enfin la *diaphonie*, ou harmonie barbare composée de suites de quintes, d'octaves et de quartes, paraissait être la seule dont on fît quelquefois usage dans ce temps; on ne trouve en effet dans ce qui nous reste de Bernon, de Guillaume d'Hirsauge, de Théoger de Metz, d'Aribon, de Jean Cotton, de Gerland et d'Engelbert d'Aimont, que le plain-chant, c'est-à-dire une musique non mesurée, et dépouillée d'harmonie, tandis que le traité de Francon, intitulé *Ars cantus mensurabilis*, et son *Compendium de discantu*, nous offrent l'art sous un aspect d'avancement, soit à l'égard des valeurs de temps, soit par rapport à l'harmonie. Cette singularité a fait croire à MM. Kiesewetter, de Winterfeld et Perne, que Francon, écolâtre de Liége, n'est pas le même que l'auteur des traités de musique mesurée et d'harmonie régulière qui portent son nom, et que celui-ci a dû vivre environ cent trente ou cent cinquante ans plus tard, c'est-à-dire vers la fin du douzième siècle, ou au commencement du treizième. (On peut consulter à ce sujet une dissertation de M. Kiesewetter dans la Gazette musicale de Leipsick, ann. 1828, p. 793 et suiv., et le livre de M. de Winterfeld sur Jean Gabrieli et son époque [1].) Le motif sur lequel ces écrivains fon-

[1] Il y a eu un autre *Francon*, cité par Hartzeim dans sa Bibliothèque des écrivains de Cologne, et qui vivait en 1190; mais, suivant l'opinion émise par Steinen (*in Originibus Westphalicis*, fol. 4), cet auteur était né à Dortmund, en Westphalie. Il est certain qu'il fut recteur du prieuré de Saint-Benoît, dans cette ville. Au surplus, on ne connaît aucun titre d'ouvrages de ce moine, et l'on peut à peu près affirmer que ce n'est

dent leur opinion, est qu'il est impossible que dans le peu de temps qui s'est écoulé entre l'époque de Gui d'Arezzo et celle de Francon, tout le système de la musique mesurée ait été inventé, et que les principes de l'harmonie régulière aient été trouvés. D'ailleurs, dit M. Kiesewetter, Francon ne se donne pas pour inventeur des choses qu'il expose dans ses deux ouvrages, ce qui ferait remonter plus haut ces inventions, et les rendrait plus invraisemblables encore, au commencement, du onzième siècle.

Il est vrai que Francon dit dans le prologue de son traité de la musique mesurée : *Nous nous proposons donc de traiter en abrégé de cette même musique mesurable, ne nous refusant pas d'intercaler* (*dans notre ouvrage*) *ce que d'autres ont dit de bon, ni d'éviter et de corriger leurs erreurs ; et si quelque chose de nouveau a été inventé par nous, nous le soutiendrons et le prouverons par de bonnes raisons* [1]. Ces paroles font voir que l'auteur de l'abrégé du traité de musique de Jean de Muris cité par Burney (*A general history of Music*, t. II, p. 175), d'après un manuscrit du Vatican (n° 1146 du fond de la reine de Suède), s'est trompé lorsqu'il a dit : *Post hunc* (*Guidone*) *magister Franco qui invenit in cantu mensuram figurarum*. L'assertion de cet auteur ne serait vraie que s'il eût dit : *Invenit in cantu mensuram quarumdam figurarum*. Au reste, cet auteur n'est pas le seul qui, malgré le sens positif des paroles de Francon, lui a attribué l'invention des figures de la musique mesurée ; mais c'est particulièrement dans le 14e siècle que cette opinion s'est établie. Le premier écrivain qui l'a émise, paraît être Robert de Handlo, qui a écrit, en 1326, un commentaire sur le traité de musique mesurée de ce même Francon, ouvrage qui se trouve en manuscrit au musée Britannique (n° 4909, 1, in-fol.) sous ce titre : *Regulæ cum maximis magistri Franconis, cum additionibus aliorum musicorum, compilatæ à Roberto de Handlo.* Jean, ou Thomas de Teukesbury, auteur d'un traité de musique terminé à l'université d'Oxford en 1351, a écrit dans ce traité, dont le manuscrit se trouve à la bibliothèque Bodléienne, un chapitre qui a pour titre : *De figuris inventis à Francone*. Ces auteurs avaient eu sans doute des manuscrits incomplets du traité de la musique mesurée de Francon, ou ne le connaissaient que par des citations d'autres écrivains. A l'égard de Marchetto de Padoue, de qui nous avons un important ouvrage sur la musique mesurée, écrit à la fin du treizième siècle, et terminé en 1283, il cite Francon en plusieurs endroits de son *Pomerium musicæ mensuratæ*, mais il ne le présente pas comme l'inventeur des élémens de ce genre de musique. Il y a donc lieu d'être étonné que Burney s'appuie de l'autorité de ce même traité de Marchetto de Padoue pour attribuer à Francon l'invention des quatre espèces de notes simples de l'ancienne musique mesurée (*A general history of music*, t. II, p. 178), et qu'il cite à l'appui de son assertion le P. Martini (*Storia della musica*, t. 1, p. 189), et l'abbé Gerbert (*De cantu et musica sac.*, t. 1, p. 124), qui n'en disent pas un mot [2].

Il est incontestable que les ouvrages de Francon marquent un temps de progrès, mais non de création absolue. En faut-il conclure toutefois, comme MM. Kiesewetter, de Winterfeld et Perne, que ces ouvrages ne sont pas du scolastique de Liége,

point lui qui a écrit les traités de musique mesurée et du déchant.

[1] Proponimus ergo ipsam mensurabilem musicam sub compendio declarare; bene dicta aliorum non recusabimus interponere, errores quoque destruere et fugare: et si quid novi a nobis inventum fuerit, bonis rationibus sustinere et probare.

[2] Il n'est pas moins singulier que Gerbert ait dit (*De Cantu et musica sacra*, t. 1, p. 124), que Marchetto de Padoue a cité Francon dans l'épître dédicatoire de son *Pomerium musicæ mensuratæ*, à Robert, roi de Sicile, et qu'il ait répété cette erreur dans l'avertissement placé en tête de l'édition qu'il a donnée des ouvrages de ce même écrivain (*Script. eccles. de musica sac. po-*

et qu'ils appartiennent à une époque postérieure? Faut-il, enfin, ce qui est plus important, croire que la musique mesurée n'a pris naissance qu'au douzième siècle; conséquence nécessaire de l'opinion des savans hommes que je viens de citer? Non, certes; j'ai fait voir dans le *Résumé philosophique de l'histoire de la musique*, placé en tête de cette *Biographie universelle des musiciens*, qu'on n'a eu jusqu'ici que de fausses idées sur l'origine et les progrès de la mesure musicale, de la notation et de l'harmonie; j'ai fait voir qu'il y avait dans le moyen âge une musique mondaine différente du plain-chant, et que si aucun traité de cette musique, d'un temps antérieur au onzième siècle, n'est connu jusqu'à ce jour, cela n'autorise point à croire qu'il n'en a point existé, et même qu'il n'en existe point encore, car bien des monumens de la plus haute importance pour l'histoire de l'art ont été découverts depuis vingt-cinq ans par moi et par d'autres, et l'on en trouvera sans doute beaucoup d'autres encore; enfin j'ai indiqué (*Résumé philos.* p. CLII, CLXXIV et CLXXV) des morceaux authentiques et du plus haut intérêt, qui prouvent que la musique harmonique et mesurée existait dès le neuvième siècle, et vraisemblablement auparavant. Ainsi, l'opinion de MM. Kiesewetter, de Winterfeld et Perne n'a point de fondemens réels, et les argumens négatifs de ces savans, contre l'identité de Francon le scolastique et de l'auteur du traité de la musique mesurée, tombent devant les faits que j'ai fait connaître, et devant les preuves de cette identité fournies par Sigebert, par l'anonyme de Gemblours, et par Trithême. Ce dernier appele *teutonique* l'écolâtre de Liége. Il y a donc lieu de s'étonner que M. Godefroi Guillaume Fink, qui connaît mon ouvrage [1], ait dit, dans un article insignifiant et assez mal fait sur *Francon*, inséré au Lexique musical publié par M. Schilling, que les raisonnemens de M. Kiesewetter sur ce point méritent toute croyance jusqu'à ce qu'on leur oppose des preuves contraires et certaines, *ce qui n'est point encore fait*.

Il y a d'ailleurs, indépendamment de la question de l'ancienneté de la musique mesurée, des preuves que Francon a écrit bien antérieurement à la fin du douzième siècle : en voici quelques-unes. Walter Odington, moine d'Evesham, au comté de Worcester, en Angleterre, auteur d'un grand traité de toutes les parties de la musique, composé au commencement du règne de Henri III, c'est-à-dire vers 1217 [2], s'exprime ainsi, au quatrième chapitre du sixième livre de cet ouvrage : *Diversæ sunt in modis doctrinæ; dicitur a Francone quinque modos esse*, etc. Or, puisqu'il existait déjà dans les premières années du treizième siècle diverses doctrines sur les modes, c'est-à-dire sur les combinaisons des temps de la mesure, il est évident que le système de la musique mesurée était déjà ancien, car on ne discute point sur les théories des choses nouvelles, surtout quand elles offrent la complication qu'on remarque dans le système de la notation noire de Francon, et dans un temps où les découvertes se propagent avec beaucoup de lenteur.

Marchetto de Padoue dit aussi, dans le quatrième chapitre du *Traité de l'application du temps imparfait*, qu'il y avait une grande différence entre les Italiens et les Français, dans la manière de proportionner et de chanter les notes dans le temps imparfait, les premiers voulant que la note finale fût parfaite, et les autres qu'elle fût imparfaite, et Marchetto juge le différend en faveur des Français. Le passage est assez intéressant pour être rapporté textuellement; le voici : *Sciendum est autem, quod inter Italicos et Gallicos est magna differentia in modo pro-*

tiss., t. III, p. 64), car dans cette épître, insérée au même recueil (t. III, p. 122—123) on ne trouve pas le nom de Francon.

[1] Je lui en ai fait remettre un exemplaire, en sa qualité de rédacteur de la Gazette musicale de Leipsick.

[2] Je possède une copie de cet ouvrage.

portionandi notas, similiter in modo cantandi de tempore perfecto. Nam Italici semper attribuunt perfectionem a parte principii : unde Italici dicunt, quod nota finis plus continet de perfectione, eo quod finis. Sed Gallici oppositum dicunt, scilicet quod hoc sit verum de tempore perfecto; de imperfecto autem dicunt ipsi, finalis semper est imperfectior, eo quod finis. Qui ergo rationabilius cantant? Et respondemus, quod Gallici : cujus ratio est, quia sicut in re perfecta ultimum complementum imperfectio ipsius dicitur esse a parte finis (perfectum enim est, cui nulla deest non solum a parte principii, sed etiam a parte finis); ita in re imperfecta imperfectio et defectus ipsius sumitur a parte finis; etc. Ces différences dans la manière dont deux peuples concevaient les proportions des modes, n'ont pu s'établir qu'après un très long exercice de la musique mesurée; telle était l'incertitude sur la valeur réelle des notes dans beaucoup de cas, à l'égard de cette singulière notation, que les discussions n'avaient pas cessé à la fin du quinzième siècle, et que les ouvrages de Tinctoris en sont remplis. Qu'on juge d'après cela de l'ancienneté qu'avait déjà vers 1217 le système exposé par Francon, puisqu'il y avait diverses autres doctrines qui balançaient la science.

Enfin, une dernière preuve de l'antiquité de la notation de cet écrivain se trouve dans deux passages du traité de la musique pratique de Jean de Muris (*apud Gerberto* t. III. p. 294, 295) : *De figura autem primi et quarti gradus antiqui pauca locuti sunt,* dit ce savant, *sed de figuris secundi et tertii rationabiliter tractaverant,* etc; et plus loin : *Remanet inquirendum de nominibus figurarum, quæ notulæ dicuntur. In primo gradu sic possumus nominare : triplex longa, duplex longa, simplex longa. In secundo insequendo nomina antiquorum, longa perfecta, longa imperfecta, brevis,* etc. Il est évident que l'épithète de *antiqui* s'applique à Francon et à ses contemporains, car cet écrivain emploie habituellement les noms de *longues parfaites, longues imparfaites,* et *brèves;* or, les auteurs qui étaient considérés en 1325 comme des anciens n'ont certainement point écrit cent vingt-cinq ou cent cinquante ans auparavant; nous ne disons pas *les anciens* en parlant de La Fontaine, de Molière, ni même de Corneille, qui vivaient vers le milieu du dix-septième siècle.

Je finirai cette discussion bien longue, mais nécessaire à l'égard d'un homme dont les écrits appartiennent à une des époques les plus intéressantes de l'art, je finirai dis-je, par une observation qui me paraît prouver jusqu'à l'évidence la faiblesse des argumens élevés contre l'identité du scolastique de Liége avec l'auteur des traités de la musique mesurée et du déchant; argumens fondés sur l'état d'avancement de l'art indiqué par ces écrits. Je dirai donc que si l'on admettait cette manière de raisonner, il faudrait nier la réalité des dates apposées aux ouvrages de Marchetto de Padoue, car quelques-uns des faits renfermés dans ces ouvrages sont *bien plus* extraordinaires, pour le temps où vivait l'écrivain, que ceux des ouvrages de Francon. Les accords et les successions d'harmonie du *Pomerium musicæ mensuratæ*, loin d'appartenir à l'état de la musique du treizième siècle, n'étaient pas même en usage trois cents ans plus tard, et ne pouvaient pas l'être, puisque tout cela dépend d'un système de tonalité qui n'existait pas. Marchetto était un homme de génie qui, par instinct, a eu la prescience d'un art dont il ne possédait pas la clef, et qui n'avait rien d'analogue avec l'art de son époque; Francon a été aussi un grand musicien pour le temps où il vécut; son nom est resté comme une autorité chez ses successeurs.

On a vu précédemment que ce savant homme est auteur de deux traités de musique, dont un a pour titre *Ars cantus*

mensurabilis, et l'autre, *Compendium de Discantu*, *tribus capitibus*. Le premier de ces ouvrages existe en manuscrit dans la bibliothèque Ambroisienne de Milan, au musée Britannique, où j'en ai trouvé une assez bonne copie inconnue à Burney, dans la bibliothèque Bodléienne à Oxford, et dans la bibliothèque royale de Paris, où il y en a deux copies, l'une dans le fonds de Fontanieu (E. 30), indiquée comme *anonyme*, si chargée d'abréviations et si fautive, qu'elle ne serait d'aucune utilité s'il ne s'y trouvait quelques passages qui ne sont pas dans les autres manuscrits; l'autre, bon manuscrit qui m'a été utile, dont il a été fait une copie fort exacte par un élève de l'école des Chartres, laquelle, je crois, a été acquise par M. Bottée de Toulmont, bibliothécaire du Conservatoire de Paris. Dans un manuscrit du XVme siècle, existant à la bibliothèque de Ferrare, on trouve un ouvrage qui a pour titre : *Mag. Franconis de Modis*. J'ignore si ce n'est qu'un extrait de *l'art du chant mesuré*, ou si Francon a écrit un traité particulier des proportions des notes dans les modes parfait et imparfait.

Les manuscrits connus de l'art du chant mesuré sont plus ou moins chargés de fautes dans le texte et dans les exemples; ceux-ci, dont les portées sont préparées, manquent même souvent. Burney déclare que les exemples du manuscrit d'Oxford sont si fautifs que la plupart sont inintelligibles, et que beaucoup d'autres n'ont point été écrits, quoique les lignes aient été tracées (*Hist. of music.*, t. 2, p. 154). La plus mauvaise copie est évidemment celle qui a été faite pour l'abbé Gerbert d'après le manuscrit de la bibliothèque ambroisienne. Le texte et les exemples y sont également défigurés. M. Bottée de Toulmont a fait connaître, dans un article de la Gazette musicale de Paris (3me année, n° 9) quelques-unes des fautes les plus grossières du texte donné dans l'édition de ce savant (*Script. ecclesiast. de Musica sac.* t. III, p. 1-16), entre autres, dans un paragraphe où le mot *Lyra,* qui ne forme aucun sens dans les phrases, est employé sept fois pour *Littera* (p. 12). Bien d'autres fautes encore sont répandues dans ce texte; il en est même qu'on est étonné de trouver dans un livre dont l'éditeur écrivait bien en latin; par exemple, ce passage (p. 9, col. 1.) : *Præterea istæ sex pausæ sex tractatibus* (tractibus) *designantur subtilibus, quæ* (qui) *etiam pausæ appellantur, quarum prima* (quorum primus), *quæ perfecta dicitur, quatuor tangens lineas, tria spatia comprehendit* [1], etc. Il semble en vérité que Gerbert n'ait rien compris à ce qu'il transcrivait. A l'égard des exemples notés, le mal est beaucoup plus grave. Soit que le manuscrit ancien ait été fait par un copiste ignorant, soit que les fautes viennent de celui qui a fait la copie pour Gerbert, il est certain que beaucoup d'exemples ne correspondent point aux passages du texte où on les a placés, que les notes sont souvent fausses, que les clefs sont changées en plusieurs endroits, et que les parties ont été interverties de telle sorte, que la voix supérieure est devenue l'inférieure et réciproquement; enfin, que plusieurs passages où il y a eu originairement des exemples, en sont dépourvus.

Le traité du chant mesuré n'est pas divisé de la même manière dans tous les manuscrits; dans celui qui a servi pour l'édition donnée par Gerbert, on trouve cette division : 1° La préface, qui commence par ces mots : *Cum de plana musica*, etc.; 2° CAPUT I°. *De divisione musicæ mensurabilis, et ejus speciebus*. 3° CAP. II. *De definitione discantus et divisione.* 4° CAP. III. *De modis cuislibet discantus.* 5° CAP. IV. *De figuris sive signis cantus mensurabilis.* 6° CAP. V. *De ordinatione figurarum ad invicem.* 7° CAP. VI. *De plicis in figuris simplicibus.* 8° CAP. VII.

[1] Le pronom et le nom de nombre se rapportent aux traits déliés (*Tractibus subtilibus*), qui sont les signes des pauses.

De ligaturis, et earum proprietatibus. 9° CAP. VIII. *De plicis in figuris ligatis.* 10° CAP. IX. *De pausis, et quomodo per ipsas modi ad invicem variantur.* 11° CAP. X. *Quot figuræ simul legabiles sint.* 12° CAP. XI. *De Discantu et ejus speciebus.* 13° CAP. XII. *De copula.* 14° CAP. XIII. *De Ochetis.* Dans le manuscrit du musée Britannique, les chapitres 4me et 5me n'en forment qu'un; il en est de même du douzième et du treizième. Le manuscrit du fonds de Fontanieu, de la bibliothèque du roi, n'a aucune division. Le manuscrit d'Oxford (842, f. 49) est divisé en six chapitres seulement, ce qui a fait croire à Forkel et à M. Lichtenthal qu'il est incomplet; ils n'ont point vu que ces six chapitres contiennent tout l'ouvrage. Ils ont pour titres : 1° *Capitulum primum continet prologum et definitiones terminorum ad istum tractatum pertinentium. Cap. 2. De figuris vocis simplicis, sive de notis non ligatis. Cap. 3. De ligatis, sive de figuris compositis. Cap. 4. Est de pausis, et earum diversitate. Cap. 5. Est de diversarum vocum debita concordantia et Discantu. Cap. 6. Diffinit copulam et organum, et eorum species.* Le prologue et les définitions des termes du premier chapitre renferment le contenu des trois premiers chapitres du manuscrit de Milan. Le deuxième chapitre contient les quatrième, cinquième et sixième du même manuscrit; le troisième renferme les chapitres septième et huitième; le quatrième correspond aux neuvième et dixième; le cinquième, au onzième, et le sixième aux douzième et treizième. Burney a donné une bonne description du livre de Francon, d'après ce manuscrit, dans le deuxième volume de son Histoire de la musique (p. 179 à 192).

Burney est aussi le premier écrivain qui a fait connaître le petit traité du déchant, d'après un manuscrit d'Oxford. Ce traité, où Francon nous apprend quel était le lieu de sa naissance, est divisé en trois chapitres. Burney en a indiqué le contenu (t. II. p. 152-154). Le manuscrit d'Oxford a été longtemps le seul qu'on connût de cet ouvrage; j'en ai trouvé un autre à la bibliothèque royale de Paris, donnée comme anonyme en tête de l'ouvrage, et non portée au catalogue.

J'ai fait un long travail sur les ouvrages de Francon; j'en ai corrigé le texte d'après une collation des manuscrits, avec l'édition donnée par l'abbé Gerbert, dans le troisième volume de sa collection des écrivains ecclésiastiques sur la musique; j'ai restitué avec beaucoup de soin et de peine les exemples altérés, omis ou tronqués dans la plupart des manuscrits; j'ai fait une traduction française des deux traités; j'y ai joint des extraits des commentaires de Robert de Handlo, de Jean de Torkesey, d'un curieux traité de musique anonyme du douzième siècle, du *Pomerium musicæ mensuratæ* de Marchetto de Padoue, beaucoup de notes, et une dissertation sur le système des proportions de la notation noire en usage jusque dans la seconde moitié du 14e siècle. Ce travail sera publié.

FRANK. *Voyez* FRANK.

FRANKE (F. C.), pianiste et virtuose sur la contrebasse, actuellement vivant à Berlin. On a de lui des polonaises, des airs variés et des pièces brillantes pour le piano, ainsi que des chansons allemandes avec accompagnement. Toutes ces productions ont été gravées à Berlin.

FRANKENBERG (FRANÇOIS), chanteur qui a eu de la réputation en Allemagne, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, est né à Maltighoven (Bavière), en 1759. Ayant été envoyé à Vienne pour y faire des études dans les sciences, il cultiva aussi la musique. L'empereur Joseph II ayant eu occasion de l'entendre, fut frappé de la beauté de sa voix de basse, et l'engagea à la développer et à entrer au théâtre. Frankenberg débuta en 1779, au théâtre de Vienne, dans un opéra intitulé *Der Jahrmarkt* (la foire annuelle). Il y obtint du succès, et après

plusieurs années de séjour à Vienne, il se rendit à Berlin, où il parut pour la première fois en 1788, dans *Le Docteur et l'Apothicaire*, opéra de Dittersdorf. La justesse de ses intonations, le beau timbre de sa voix, et son expression dramatique, le firent accueillir avec des applaudissemens; ses qualités sociales lui méritèrent l'estime de tous ceux qui le connurent. Malheureusement il ne vécut pas et n'eut pas le temps de donner à son talent tout le développement dont il était susceptible : il mourut à l'âge de trente ans, le 10 septembre 1789. Gerbert dit que cet artiste a écrit sa vie, et qu'elle a été publiée sous le titre de *Leben und charakter Frankenberg's;* je n'ai pu découvrir cet écrit, ni connaître la date et le lieu de sa publication.

FRANKLIN (BENJAMIN), un des hommes les plus justement célèbres du dix-huitième siècle, naquit en 1706, à Boston, dans l'Amérique septentrionale, d'une famille d'artisans. Trop pauvre pour lui faire donner une éducation brillante, son père se borna à lui faire apprendre à lire, écrire et calculer. Plus tard, Franklin acquit des connaissances étendues, mais il ne les dut qu'à son amour pour l'étude et à ses efforts constans. Tour à tour ouvrier imprimeur, propriétaire d'imprimerie, directeur des postes de Philadelphie, économiste, écrivain, député à l'assemblée générale de la Pensylvanie, il vit s'étendre sa réputation d'homme de génie et de sage, qui l'ont fait ranger parmi ceux qui ont rendu les plus grands services à l'instruction et à l'émancipation de l'Amérique. L'histoire de ce philosophe n'appartient pas à la nature de ce livre, c'est pourquoi il n'en est parlé ici que pour les expériences d'acoustique qui l'ont conduit à la construction de l'*harmonica* connue sous son nom. On peut voir des détails sur ces expériences dans l'édition complète de ses œuvres publiée à Londres, en 1806, 3 vol. in-8° Les principales pièces de ce recueil, relatives à la musique sont : 1° La description de l'harmonica, dans une lettre adressée au P. Beccaria de Turin; 2° Des considérations sur l'utilité des chants populaires; 3° Des remarques sur la déclamation dans les airs. Ces opuscules ont paru pour la première fois dans un recueil de pièces publié à Londres en 1779, in-4°, sous ce titre : *Philosophical, political and miscellaneous pieces, with plates*. Une traduction allemande de cette collection, par Wenzel, a paru à Dresde, en 1780, 3 vol. in-8°. Franklin est mort à Philadelphie, le 17 avril 1790, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans.

FRANTZ (CHARLES-GUILLAUME), né à Halberstadt en 1770, est depuis 1802 collaborateur à l'école de l'église cathédrale de cette ville. On a de ce savant : 1° *Anweisung zum melodiren für angehende Organisten und Dilettanten der Musik* (Instruction sur la modulation, à l'usage des organistes commençans et des amateurs de musique, etc.), Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1828, in-4°. 2° *Ueber derdem altern Kirchenchorale* (Sur les anciens chorals d'église, expliqués par des exemples), Quedlinbourg, chez Basse, 1818, in-8°. 3° *Ueber Verbesserung der musikalischen Lithurgie* (Sur les améliorations à introduire dans la Liturgie musicale des églises évangéliques), Halberstadt, Vogler, 1819, in-8°, 4° *Vorschlæge zur Verbesserung der musikalisches Thiels d. Kultus* (Propositions pour la partie musicale du culte), Quedlinbourg, 1817, in-8°. M. Frantz a aussi fait insérer quelques bons articles dans la Gazette musicale de Leipsick, entre autres : *Ueber Gemüthostimmung in musikalischer Heinsicht* (Sur la disposition de l'ame, sous le rapport musical, ann. 1802, n° 41), et *Die Singchœre, eine nützliche Anstalt* (Les chœurs de chants, institution utile, ann. 1802, n° 43). Il a fait aussi imprimer : *Choralbuch, enthaltend die bekanntesten Chorale des protestantischen Kirche Deutschlands, mit reinen Melodien und reinen uberall ausgeschriebenen*

Harmonien. (Livre choral, contenant les chants les plus usités des églises protestantes de l'Allemagne, avec les mélodies pures, etc). in-4°. Halberstadt, Vogler. 96 *alte und unbekannte Choralmelodien, mit Anmerkungen* etc. (96 mélodies chorales anciennes et inédites, avec des remarques), Quedlinbourg, 1831, in-8°, et quelques chansons avec accompagnement de piano, à Dresde.

FRANZ (IGNACE), né à Protzau le 12 octobre 1729, étudia à Glatz et à Breslau, pour être prêtre. En 1740, il entra au séminaire d'Olmütz, et deux ans après il y reçut les ordres. Nommé chapelain à Glogau en 1742, il resta dans cette situation jusqu'en 1753, où il fut envoyé comme pasteur à Schlawa. Peu de temps après il fit un voyage à Rome. De retour dans sa patrie, il fut nommé en 1766 inspecteur des presbytères de Schwiebut, Guhrau et Schlawa, puis recteur de l'Alumnat de Breslau, et enfin, en 1778, directeur du séminaire de cette ville, où il est mort en 1791. On a de cet ecclésiastique : 1° *Schlesisches Gesangbuch zum Gebrauch der Romisch-Katholischen, darin Gesænge auf alle hohe und viele andere Festage und so wie befindlich sind nebst den dazu gehærigen Melodien in Noten* (livre de chant de la Silésie etc.), Breslau, 1768. 2° *Choralbuch oder Melodien zum Gesangbuch* (livre choral, ou mélodies pour le livre de chant), Breslau, 1778, in-4°.

FRANZ (CHARLES), né en 1738 à Langenbielau, près de Reichenbach, entra à l'âge de 9 ans chez son oncle, qui était intendant et corniste chez le comte Zerotin, à Falkenberg, et y demeura jusqu'à sa dix-huitième année. Il apprit de lui à jouer du cor, et acquit sur cet instrument une habileté qui passait alors pour extraordinaire. Après avoir atteint sa vingtième année, il entra au service de l'évêque d'Olmütz, en qualité de premier cor, et se fit admirer dans sa chapelle, par sa facilité à parcourir sur son instrument une étendue de cinq octaves. Après la mort de l'évêque, il passa au service du Prince Esterhazy, à Vienne, et y resta quatorze ans, sous la direction de Haydn. Le goût du prince pour le baryton, sorte de basse de viole d'amour, et la musique que Haydn composait pour cet instrument, lui suggérèrent le désir de l'étudier; mais il dut se faire lui-même un plan d'études, car il n'existait ni maître ni méthode qu'il pût consulter. Le baryton, monté de sept cordes de boyau, et de quatorze cordes métalliques qui passent sous le manche et à travers le chevalet, est fort difficile à jouer; mais il produit de certains effets mélancoliques pleins de charmes. Franz, devenu le plus habile barytoniste de l'Europe, ne quitta le service du prince Esterhazy que pour entrer chez le cardinal Bathiany, à Presbourg; il demeura huit ans dans cette situation et ne la quitta que lorsque le cardinal fut obligé de congédier sa musique, à l'avénement de l'empereur Joseph II. Il retourna alors à Vienne, et y resta deux ans sans engagement. C'est à cette époque, c'est-à-dire en 1784 et 1785, qu'il publia douze concertos pour le baryton. Depuis 1786 jusqu'en 1788, Franz voyagea en Allemagne, dans l'intention d'y trouver une place convenable; partout il se fit applaudir, mais le baryton n'étant pas un instrument de chapelle, il ne put obtenir de bonne position. Il paraît que depuis ce temps, il s'est rendu en Russie. On ne sait rien de ses dernières années.

FRANZ (JOACHIM-FRÉDERIC), fils d'un organiste, facteur d'orgues, né à Havelberg, vers 1748, fut bon organiste et professeur de composition à Rathenau. Il possédait une belle voix de tenor, et chantait bien la musique d'église. Il a composé des cantates parmi lesquelles on remarque particulièrement *Die Tageszeiten* (Les parties du jour).

FRANZ (JOACHIM-LOUIS), frère puiné du précédent, né à Havelberg en 1750, fut chantre et organiste à Kyritz, dans le Brandebourg. Il mourut dans cette petite

ville en 1789, avec la réputation d'un des organistes les plus distingués de son temps. Marpurg le cite particulièrement pour son excellente exécution des fugues de Jean-Sébastien Bach. On entend encore dans les églises du Brandebourg de bonnes compositions de Franz, dont il n'a été rien publié.

FRANZ (JEAN-CHRÉTIEN), frère cadet des précédens, est né à Havelberg le 19 juin 1762. Après avoir terminé ses études littéraires, il fit un cours de Théologie jusqu'à l'âge de 18 ans; mais la beauté de sa voix de basse le détermina à renoncer à cette étude, pour se livrer à celle du chant, sous la direction d'un bon maître italien, nommé Concialini. En 1782, il entra au service du comte de Schwerin, ministre et grand écuyer, à Potsdam, et fut employé dans la musique de la chambre du prince héréditaire de Prusse (le roi actuel). Les voyages qu'il fit ensuite avec son maître achevèrent de former son goût, et augmentèrent ses connaissances dans l'art du chant, par les occasions qu'il eut d'entendre quelques artistes distingués. Après avoir été quelque temps sous-bibliothécaire de la bibliothèque royale, il eut un engagement comme première basse de l'Opéra italien. Avant lui, jamais un chanteur allemand n'avait paru sur ce théâtre. En 1791 il cessa de chanter l'Opéra bouffe, pour prendre les premiers rôles dans l'Opéra sérieux; son début en ce genre eut lieu dans *Axur*, de Salieri, le 19 novembre de cette année. Dès 1795, il s'était fait connaître comme compositeur, par quelques chansons avec accompagnement de piano qui furent insérées par Bœhem dans sa collection de chants à l'usage des loges maçonniques. En 1805 il donna à Berlin un opérette en un acte, intitulé *Edelmuth und Liebe* (Magnanimité et amour), dont il avait composé la musique et les paroles; cet ouvrage fut joué avec succès. Franz est mort en cette ville, vers 1812.

FRANZ (ÉTIENNE), né à Vienne en 1785, n'était âgé que de cinq ans lorsque son père, bon professeur de musique, lui donna les premières leçons. Il lui enseigna d'abord le violon, mais ayant remarqué dans cet enfant une belle voix de soprano, il lui fit apprendre les principes du chant, et essaya de le faire entrer dans la chapelle de la cour; mais n'ayant pu y réussir, il le fit recevoir comme enfant de chœur au couvent des Piaristes de Josephstadt, à l'âge de neuf ans. Cette situation procura au jeune Franz l'occasion de faire un cours d'études classiques. Partageant son temps entre les humanités et le chant, il continuait aussi à jouer du violon, et recevait des leçons pour cet instrument du violoniste Dominique Rupecht. Celui-ci, par ses instances auprès d'Albrechtsberger, obtint de ce savant homme qu'il donnât des leçons d'harmonie et de composition à son élève, et lui enseignât aussi à jouer du piano. Joseph Haydn avait connu Franz le père à la chapelle du prince Esterhazy; il permit à son fils d'aller le voir souvent; dans toutes ses visites au grand homme, Franz apprenait toujours quelque chose d'utile. Déjà il possédait des connaissances assez étendues en musique, et il avait achevé la première année d'un cours de philosophie, lorsque son père, qui avait d'autres enfans, et qui craignait de ne pouvoir lui procurer les moyens d'achever ses études supérieures, le fit entrer dans une maison de commerce, pour y apprendre la tenue des livres et les arbitrages du change. Le jeune artiste ne se sentait pas de goût pour cette carrière; mais il s'était soumis aux volontés de son père : une circonstance heureuse vint le rendre à l'art pour lequel il sentait qu'il était né. Il avait souvent exécuté sa partie de violon dans des quatuors chez un gentilhomme riche, père de plusieurs enfans; ce seigneur lui proposa la place de professeur de musique de ses enfans et de premier violon de ses concerts; Franz accepta avec joie cette proposition, et prit possession de son nouvel emploi en 1803, à l'âge de 18 ans. En 1806 il se rendit à S[t]. Pé-

tersbourg, et y contracta un engagement pour diriger une éducation particulière; mais il le rompit bientôt, parce que ses fonctions ne lui laissaient pas assez de temps pour ses études. De retour en Allemagne en 1807, il accepta une place de directeur de musique chez un grand seigneur dont les terres étaient situées dans le comté de Stahlweissenbourg. Pendant les six années qu'il passa dans cette situation, il composa beaucoup de musique religieuse et instrumentale. Son engagement étant terminé, il retourna dans sa ville natale, où l'emploi de premier violon du théâtre *an der Vienne* lui fut confié. L'Intendant de la musique de la cour, comte de Kuesstein, et le premier maître de chapelle Salieri, l'ayant entendu en différentes occasions, le recommandèrent à l'Empereur, et le lui présentèrent. Ce prince, charmé de son talent, lui promit la première place vacante dans sa chapelle; il l'obtint en effet en 1816, au moment où on venait de lui offrir un engagement avantageux pour la Russie. Depuis ce moment jusqu'en 1820, il se fit entendre souvent dans les concerts, où il exécutait toujours des morceaux nouveaux composés par lui. En 1818 il avait quitté le théâtre pour se vouer plus particulièrement à l'enseignement; vers ce temps, l'institut créé pour les pensions des artistes, auquel il avait rendu de signalés services, le nomma son secrétaire, et lui confia la direction des deux grands concerts annuels qui étaient donnés au bénéfice de la caisse. La manière dont il s'acquitta des fonctions qu'on lui avait confiées lui procura la protection du comte de Dietrichstein, qui lui fit obtenir, en 1828, la direction supérieure des théâtres impériaux.

M. Franz a composé: 1° Trois quatuors pour flûte, violon, alto et basse, œuvres 1 (en *ut*), 4 (en *fa*), 8 (en *ré*), Vienne, Artaria; 2° Plusieurs quatuors pour violon, *ibid*. 3° Un septuor pour violon obligé, hautbois, flûte, cor, etc. 4° Un quintette pour violon; 5° Un *idem* pour flûte. 6° Cinq airs variés pour violon et quatuor, Vienne, Artaria et Hasslinger. 7° Une grande symphonie pour l'orchestre. 8° Deux œuvres de duos pour 2 flûtes, Vienne, Artaria. 9° Quelques thêmes variés pour piano et violon, *ibid*. 10° Duo concertant pour hautbois et flûte, avec orchestre. 11° Un rondo pour harpe et orchestre; 12° Quinze ouvertures pour des drames; 13° 90 entr'actes pour des drames et comédies. 14° Plusieurs morceaux pour guitare. 15° Deux recueils de poésies de Théodore Koerner, mis en musique pour une voix avec acc. de piano, Vienne, Artaria. 16° Une Messe solennelle, avec graduel et offertoire.

FRECH (JEAN-GEORGES), fils d'un horloger et facteur d'orgues, né à Stuttgard vers 1786, fréquenta le collége de cette ville jusqu'à sa treizième année, et apprit avec les élémens de la langue latine et des diverses branches de connaissances nécessaires à un instituteur, ceux de la musique, quoiqu'il ne montrât d'abord aucunes dispositions pour cet art. Plus tard, le goût lui vint pour le chant et pour l'orgue, et ce goût devint bientôt une passion *qui lui* fit employer une partie des nuits *à étudier* les œuvres des bons auteurs de ce temps. En 1806 il eut une place de sous-maître dans l'école de Degerloch, village situé près de Stuttgard, qui lui procura l'occasion d'augmenter ses connaissances en musique en l'enseignant lui-même. Il prit des leçons d'harmonie de H. Knecht; Sutor lui enseigna la composition, Nauz, le violon, Krüger, la flûte, et Scherzer, le violoncelle. Un cours d'enseignement ayant été ouvert d'après la méthode de Pestalozzi, pour les instituteurs des environs de Stuttgard, Frech y fit ses premiers essais de compostion; on le chargea aussi de donner, dans une division de ce cours, des leçons de chant, d'après la méthode de Nægeli. La commission administrative du séminaire des instituteurs évangéliques ayant pu apprécier son savoir, le plaça en 1811 comme sous-maître dans une école

modèle érigée à Esslingen pour les instituteurs protestans, mais il n'eut sa nomination définitive qu'en 1813. Dès ce moment il se mit à étudier avec ardeur les ouvrages théoriques de musique, et tout ce qui a rapport à la pédagogie. En 1820, on le nomma organiste et directeur de musique de l'église principale de Stuttgard. Dans cet emploi, il eut à diriger les dimanches et jours de fête la musique exécutée par les élèves du séminaire qu'il avait presque tous formés lui-même. Le gouvernement l'a chargé en 1832 de l'inspection des orgues dans tout l'arrondissement du Necker. Les productions de cet instituteur laborieux et zélé se composent d'un livre de chorals à 4 voix, fait en société avec Kœcher et Silcher, une messe allemande pour quatre voix d'hommes, le *Vater unser* (Pater noster) de Muhlmann, etc., etc. Plusieurs de ses ouvrages ont déjà eu trois ou quatre éditions. On connaît de lui en manuscrit des cantates religieuses avec orchestre pour toutes les fêtes de l'année, le *Printemps*, cantate avec orchestre, *Abraham sur la montagne*, oratorio, *Montezuma*, grand opéra en 3 actes, beaucoup de morceaux de différens genres pour le piano, de bonnes pièces d'orgue, ouverture à grand orchestre pour servir d'introduction à la cloche de Schiller, composée par Romberg, beaucoup de chants pour une ou plusieurs voix, avec ou sans accompagnement. Plusieurs de ces mélodies sont devenues populaires dans le Würtemberg.

FREDDI (AMADEO), prêtre et compositeur, né dans l'état Venitien vers la fin du seizième siècle, fut d'abord maître de chapelle à Trévise, et ensuite à l'église cathédrale de Padoue. On a imprimé les ouvrages suivans de sa composition : 1° *Madrigali, libro* 1°, Venise, 1601, in-4°; 2° *Madrigali, lib.* 2°, ibid., 1602, in-4°; 3° *Sacræ modulationes* (motets) *à* 2, 3, et 4 *vocibus*, Venise, 1617; 4° *Divinæ laudes à* 2, 3, 4 *voc. cum basso, lib.* 4; 5° *Hinni concertati à* 2, 3, 4 *e* 6 *voci con due instrumenti acuti ed uno grave per le sinfonie;* 6° *Antifone a* 4 *voci*, 1642, in-4°

FRÉDÉRIC. *Voyez* DUVERNOY.

FRÉDÉRIC. *Voyez* KREUBÉ.

FRÉDERICI ou FRIDERICI, ou enfin FRIDRICH (CHRÉTIEN-ERNEST), inventeur d'un instrument à clavier auquel il avait donné le nom de *fortbien*. Cet artiste, élève de Silbermann, et facteur d'orgues de la cour ducale de Gotha et d'Altenbourg, naquit à Merona en 1712. Il employa une partie de sa vie au perfectionnement du clavecin, et inventa divers procédés pour les modifications du son. On a aussi de lui des orgues renommées pour la perfection du mécanisme et la bonne harmonie; de ce nombre sont les orgues de Chemnitz et de Zeyst. Fréderici est mort en 1779. Il travaillait habituellement avec son frère. En 1753 ils construisirent ensemble l'orgue de Merona en Saxe (leur ville natale), composé de 30 jeux, deux claviers à la main et un clavier de pédales. Ils y introduisirent un jeu de leur invention qu'ils apellaient le *Don*. Chrétien-Ernst Fréderici a publié à l'occasion d'une machine qu'il avait inventée pour obtenir une double résonnance harmonique d'une seule corde, un petit écrit qui a pour titre : *Neue Erfindung einer Maschine beym Claviere, dass es Klinge, wie ein monochordischer Doppelklang*, Gera, 1781.

FREEKE ou FREKE (JEAN), écrit à tort FREAKE par Gerber, fut chirurgien à l'hôpital de Saint-Bartholomé, de Londres. On a de lui : *A letter to the President of the royal society, including a Paper of the late Rev. M. Creed, concerning a machine to write down ex tempore volontaries, or other pieces of music*. Dans les *Transactions philosophiques* de la Société royale de Londres, t. 44, part. II, pag. 443, ann. 1747. C'est par erreur qu'il a été dit à l'article *Creed* (*V.* ce nom) que l'inventeur de la machine dont il s'agit est mort en 1770; il n'existait plus à l'époque où Freeke a écrit sa lettre.

FREGOSO (ANTOINE), poète, né à Gênes vers la fin du quinzième siècle; il brilla à la cour de Louis Sforce, duc de Milan, jusqu'en 1500, époque où ce duc fut envoyé prisonnier en France. Fregoso se retira alors dans une campagne nommée *Colterano*, où il paraît avoir passé le reste de ses jours. Il vivait encore en 1515, car l'Arioste, qui publia pour la première fois son *Orlando furioso* dans cette même année, l'a mis au nombre des amis par qui il feint d'être attendu, au retour de son long voyage. Parmi ses ouvrages, on trouve *Dialogi di fortuna e musica*, Venise, 1521, in-8°. Il est incertain si ces dialogues ont été publiés par lui ou par quelqu'un de ses amis, après sa mort. Oldoini cite cet ouvrage dans son *Athenæum ligusticum* sous le titre latin *Dialogi fortunæ et musices;* cependant il est certain qu'il est écrit en italien, et il y a peu de vraisemblance qu'il ait été traduit en latin. Au surplus, il faut se défier d'Oldoini, qui est fort inexact.

FREIG (JEAN-THOMAS), philosophe, jurisconsulte et littérateur, naquit à Fribourg en Brisgau, en 1543. Il étudia les belles lettres sous Glaréan et Ramus, les enseigna ensuite ensuite à Bâle, et succéda enfin à Valentin Erythræus dans la place de recteur du collége d'Altorf, en 1575. Il mourut de la peste à Bâle, le 16 janvier 1583. Ce savant a fait imprimer *Pædagogus ostendens quâ ratione prima artium initia pueris quam facillime tradi possint*, Bâle, 1582, in-8°. On y trouve une instruction abrégée de musique, en forme de dialogue, depuis la page 157 jusqu'à 218. On a aussi de lui *Petr. Rami professio regia, hoc est septem artes liberales in tabulas perpetuas relatæ*, Bâle, 1576, in-fol. Cet ouvrage est une sorte de résumé des cours de Ramus (la Ramée) dans l'université de Paris.

FREILLON-PONCEIN (JEAN-PIERRE), prévost des hautbois de la grande écurie du roi Louis XIV, a publié une espèce de livre élémentaire, pour le jeu des instrumens à vent; ce livre a pour titre: *La véritable manière d'apprendre à jouer du hautbois, de la flûte et du flageolet, avec les principes de la musique pour la voix et pour les instrumens*, Paris, 1700, in-4° oblong.

FREISLICH (MAXIMILIEN-THÉODORE), maître de chapelle à Dantzick, né à Immelborn, près de Meinungen, le 7 février 1675, est compté parmi les bons compositeurs de son temps, particulièrement pour l'église. Ses ouvrages sont restés en manuscrit. On lui avait aussi confié la place de chef d'orchestre au théâtre de Dantzick. Il est mort en cette ville le 10 avril 1731.

FREISLICH (JEAN-BALTHAZAR-CHRÉTIEN), neveu du précédent, né à Immelborn, près de Meinungen, vers la fin du dix-septième siècle, fit dans sa jeunesse des études pour l'orgue et la composition, et alla, en 1720, disputer la place de maître de chapelle de la cour à Sondershausen contre Stoelzel, homme d'un mérite bien supérieur au sien, mais sur lequel il l'emporta par l'influence de ses protecteurs. Il ne faut pas croire toutefois que Freislich fût sans talent comme compositeur; Adlungs, son contemporain, dit que ses ouvrages se distinguaient par la nouveauté des idées, ce qui est certainement une qualité précieuse. Il a beaucoup écrit pour l'église et pour la chambre, mais la seule production qu'on cite particulièrement de lui est un trio pour clavecin qui se trouvait en manuscrit chez Breitkopf, à Leipsick. Pendant qu'il était au service du prince de Sondershausen, il fut envoyé à Dresde chez Hebenstreit pour y apprendre à jouer du *pantalon*, instrument polycorde inventé par celui-ci, et dont la difficulté était si grande, qu'après avoir passé un an chez ce maître, Freislich n'avait appris à jouer qu'un seul morceau lorsqu'il revint chez le prince; cependant, ce morceau ayant suffi pour faire comprendre quel était l'effet de l'instrument, le prince n'eut point de regret à la dépense qu'il avait faite pour ce résultat.

En 1731, Freislich fut apellé à Dantzick pour succéder à son oncle; il mourut dans cette ville vers 1768.

FREITAG ou FREYTAG (FRÉDÉRIC-GOTTHILF), savant bibliographe allemand, naquit en 1723 à Pforta, dans la haute Saxe. Après avoir fait ses études sous la direction de son père, recteur du gymnase de cette ville, il fut envoyé à Leipsick pour y suivre les cours de l'université. Entraîné par son goût passionné pour les livres, il se livra exclusivement à l'étude de l'histoire littéraire, qu'il a enrichie d'ouvrages très estimés, parmi lesquels on remarque surtout ses *Analectes* et son *Apparat littéraire*. Au nombre des livres qu'il a publiés, Adelung place une dissertation qui a pour titre : *Quid ait musice vivere?* Iéna, 1750, in-4°. Freitag est mort à Naumbourg, dont il était bourgmestre, le 12 février 1776.

FREMART (HENRI), prêtre, chanoine de Saint-Anian, et vicaire de l'église Notre-Dame de Paris, vers le milieu du 17e siècle, a publié les ouvrages suivans de sa composition : 1° *Missa quatuor vocum* AD PLACITUM, dans le recueil de messes publié par Ballard, en 1642, in-fol., tome 1er, n° xx; 2° *Missa quatuor vocum ad imitationem moduli* CONFUNDANTUR SUPERBI, ibid., n° 21; 3° *Missa quinque vocum ad imitationem moduli* VERBA MEA AURIBUS PERCIPE DOMINE, ibid., t. 3, 1645, n° 23; 4° *Missa quinque vocum ad imitationem moduli* ERIPE ME DOMINE, ibid., 1643, tom. 3, n° 16; 5° *Missa quinque vocum ad imitationem moduli* DOMINE REFUGIUM, ibid., n° 17; 6° *Missa sex vocum ad imitationem moduli* JUBILATE DEO, ibid., 1645, tom. 4, n° 10; 7° *Missa sex vocum ad imitationem moduli* SALVUM ME FAC DEUS, ibid., n° 9.

FRÉMAUX (JEAN), poète et musicien, naquit à Lille, au commencement du treizième siècle. Nous avons de lui trois chansons notées qu'on trouve dans le manuscrit de la bibliothèque du roi, coté 7222 (ancien fonds).

FRENEUSE. *Voyez* LECERF DE LA VIEVILLE.

FRENZEL (JEAN-THÉOPHILE), professeur de philosophie et avocat à Budissin, né à Schœnau, dans la Lusace supérieure, le 19 février 1725, a publié un livre qui a pour titre : *Predigtcathechismus, oder Anveisung, wie eine Predigt wohl und gut zu behalten; nebst einigen Gedanken von dem Schuldiger werhalten in Ansehung der Kirchenmusik*, Wittenberg et Zerbst, 1754, in-8°.

FRÈRE (ALEXANDRE), auteur d'un traité de musique publié en 1706. On voit au titre de ce livre que l'auteur était *Cy-devant de l'académie royale de musique* (l'Opéra). Des mémoires manuscrits, composés de pièces authentiques sur ce spectacle, et qui ont passé de la bibliothèque du bibliomane Boullard dans la mienne, font voir que Frère était encore pensionnaire de l'Opéra en 1738, pour une somme de 200 livres. Or, s'il était déjà retiré en 1706 avec la pension, il avait dû entrer à l'Opéra au plus tard en 1690, car on ne pouvait y obtenir de pension qu'après quinze années de service; d'où l'on peut conclure qu'il avait dû naître vers 1665, en supposant qu'il eût environ vingt-cinq ans lorsqu'il entra à l'orchestre de l'Opéra. Il était donc âgé d'environ soixante-treize ans en 1738. Il avait cessé de vivre en 1753, car son nom ne figure pas dans le tableau des pensions de cette époque, donnée par le président Durey de Noinville, dans son histoire de l'Opéra.

Le livre de Frère a pour titre : *Transpositions de musique réduites au naturel par le secours de la modulation; avec une pratique des transpositions irrégulièrement écrites; et la manière d'en surmonter les difficultés*, Paris, Christophe Ballard, 1706, in-8°. Roger, d'Amsterdam, en donna une deuxième édition en 1710, sous le même titre. Ballard a réimprimé cet ouvrage avec quelques changemens, en 1715; cette édition est intitulée : *Les transpositions de musique de toutes*

les manières, pour servir de supplément à toutes les autres méthodes. Considéré sous le rapport historique, cet ouvrage n'est pas sans importance, car c'est le premier où la transposition dans le système de la tonalité moderne a été enseignée; auparavant, on ne connaissait que la transposition suivant le système des hexacordes, transposition fort simple et qui n'offre point les difficultés de l'autre. Le livre de Frère manque de méthode et de clarté, mais on y trouve beaucoup d'observations curieuses qui prouvent que l'auteur était un musicien expérimenté.

FRÉRON (ÉLIE-CATHERINE), critique du 18e siècle, moins connu aujourd'hui par son *Année littéraire* que par ses querelles avec Voltaire, et les traits lancés contre lui par ce célèbre écrivain. Il naquit à Quimper en 1719, entra chez les Jésuites dans sa jeunesse, et fut dirigé dans ses études par les P. Brumoy et Bougeant. Arrivé à Paris, il professa pendant quelque temps au collège de Louis-le-Grand. Il est mort le 10 mars 1776. On a de lui une critique de *L'essai sur l'Opéra,* de Rémond-de-Saint-Mard, dans le 2e volume de ses *Lettres sur quelques écrits de ce temps* (Genève, 1749, 2 vol. in-8o). Hertel a inséré une traduction allemande de cette critique dans son recueil d'écrits sur la musique (*Samml. mus. Schriften*, p. 197—236). On a aussi de Fréron : *Deux lettres sur la musique française, en réponse à celle de J.-J. Rousseau,* Paris, 1753, in-8o. Tout cela est fort médiocre.

FRESCHI (JEAN-DOMINIQUE), prêtre, né à Vicence dans la première moitié du dix-septième siècle, s'est fait connaître avantageusement comme compositeur de musique d'église et de théâtre. Fixé à Venise, il a presque toujours travaillé pour l'Opéra de cette ville. Ses principaux ouvrages sont : 1o *Missa a cinque voci e salmi a 3, 4 e 5 voci, con tre stromenti,* Venise, 1660; 2o *Missa a 6 voci e salmi a 2, 5 e 6 voci, con 4 e 5 stromenti,* op. 2, Venise, 1673, in-4o; 3o *Elena rapita da Paride*, Venise, 1677; 4o *Sardanapalo,* ibid., 1678; 5o *Tullia superba*, ibid., 1678; *Circe*, ibid., 1679; 7o *Berenice*, ibid., 1680; 8o *Olimpia vendicata*, ibid. 1681; 9o *Pompeo magno,* ibid.; 10o *Giulio Cesare trionfante,* Venise, 1682; 11o *Silla*, ibid., 1683; 12o *L'incoronazione di Dario*, ibid., 1684; 13o *Teseo tra le rivali*, 1865; 14o *Dario*, ibid., 1685.

FRESCOBALDI (JÉRÔME), le plus habile, le plus savant et le plus célèbre organiste de la fin du seizième siècle, et de la première moitié du dix-septième, est né à Ferrare, comme le fait voir positivement l'inscription suivante qui accompagne son portrait gravé : *Hyeronimus Frescobaldus Ferrariensis, organista ecclesiæ D. Petri in Vaticano*, etc. Il y a moins de certitude à l'égard de l'époque où il a vu le jour. Le portrait dont il vient d'être parlé est placé en tête du premier et du deuxième livres des *Toccate*, *Canzone*, etc, de cet artiste, publiés en 1637, et il est dit dans l'inscription que Frescobaldi était représenté à l'âge de trente-six ans. Hawkins avait tiré de là l'induction qu'il avait dû naître vers 1601 (*A general history of the science and practice of music*, t. IV, p. 174), et il avait été copié par Gerber dans son premier Dictionnaire des musiciens, et par Choron et M. Fayolle. Depuis lors, Gerber ayant eu connaissance de l'édition publiée à Rome, en 1627, du deuxième livre des Toccates, etc., à laquelle est ajouté le même portrait, avec la même inscription, il en a conclu, dans son nouveau Lexique, que Frescobaldi était né en 1591. Cette date, bien que rapprochée de la véritable, n'est cependant pas assez reculée, car les premières productions de ce célèbre organiste, publiées en 1608, annoncent trop de talent et de connaissance de l'art d'écrire pour être l'ouvrage d'un jeune homme de dix-sept ans. D'ailleurs, le portrait avec la date dont il s'agit se trouve placé pour

la première fois dans l'ouvrage qui a pour titre : *Capricci sopra diversi sogetti*, et dont la première édition a été publiée à Rome en 1624. La date réelle de la naissance de l'artiste doit donc être 1587 ou 1588, en sorte qu'il aurait eu environ vingt ou vingt-un ans à l'époque de la publication de son premier ouvrage. D'un autre côté, elle ne peut remonter davantage, car on voit par une brochure écrite de Rome le 1er octobre 1639 par l'abbé Maugars, prieur d'Ernac, et publiée sous le titre de *Réponse à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie* (sans date ni nom de lieu, in-12), que Frescobaldi était alors dans toute la puissance de son talent, et qu'il excitait la plus vive admiration parmi les Romains. Della Valle dit aussi, dans le discours sur la musique de ce temps (œuvres de J. B. Doni, t. II, p. 259), daté du 16 janvier 1640, que Frescobaldi, qui alors vivait, était *un Hercule* placé dans Saint-Pierre, et qu'il frappait d'étonnement ceux qui l'entendaient. Or, il est vraisemblable que l'artiste dont le talent avait tant de puissance, devait être jeune encore, et ne pouvait avoir plus de 53 ou 54 ans.

Augustin Superbi et Quadrio nous apprennent que Frescobaldi eut pour maître de musique Alexandre Milleville, né comme lui à Ferrare, et qui fut un des artistes les plus distingués de son temps, comme organiste et comme compositeur. Quadrio ajoute que Frescobaldi possédait une si belle voix dans sa jeunesse, et chantait avec tant de goût, que les amateurs de musique le suivaient de ville en ville pour avoir le plaisir de l'entendre. Superbi dit (*Apparato degli Uomini illustri della città di Ferrara*, p. 133) que cet artiste possédait déjà dans sa jeunesse une grande habileté sur l'orgue, qu'il se rendit dans les Pays-Bas, où il séjourna plusieurs années, qu'il alla ensuite à Milan, et enfin à Rome. Ces faits sont démontrés par une publication dont l'existence a été ignorée jusqu'ici, et qui fournit à ce sujet un renseignement intéressant. Cet ouvrage, dont un exemplaire se trouve à Paris dans la bibliothèque de M. Farrenc, ancien éditeur de musique et amateur de littérature musicale, a pour titre : *Di Girolamo Frescobaldi il primo libro de' madrigali a cinque voci, nuovamente composti e dati in luce. In Anversa appresso Pietro Phalesio*, 1608, in-4° obl. L'épître dédicatoire de Frescobaldi à l'archevêque de Rhodes, Guido Bentivoglio, est datée d'Anvers, le 10 juin 1608. On ne peut douter que ces madrigaux ne soient le premier ouvrage de l'organiste de Ferrare ; il devait être âgé d'environ vingt ou vingt-un ans à l'époque de leur publication. Dans la même année, il se rendit à Milan et y fit paraître un autre ouvrage qui porte aussi la date de 1608, et qui dut être imprimé entre les mois de juillet et de décembre.

On ne sait pas s'il demeura long-temps en cette ville, car les renseignemens manquent absolument sur les événemens de sa vie depuis 1608 jusqu'en 1614, où on le trouve à Rome. Il y a lieu de croire cependant qu'il y revit son maître Milleville, car on sait que ce fut avec lui qu'il se rendit à Rome. Ce fut aussi dans cet intervalle qu'il acquit, comme organiste, la grande réputation qui le fit choisir pour le service de l'orgue de Saint-Pierre du Vatican. Telle était sa renommée, qu'un auditoire de trente mille personnes se réunit dans cette église la première fois qu'il s'y fit entendre (*V.* Baini, *Memorie stor. crit. della vita e delle opere di G. P. da Palestrina*, t. 1, n° 236). Cet événement dut se passer au plus tard en 1614, car l'épître dédicatoire du premier livre de toccates de Frescobaldi, au cardinal duc de Mantoue et de Montferrat, est datée du 22 décembre de cette année, et l'on voit par le titre de la première édition de l'ouvrage, publié en 1615, que déjà l'auteur était organiste de Saint-Pierre. Il est donc évident que c'est à tort que Hawkins (*Hist. of music*, t. IV, p. 174) a dit que cet artiste

obtint cette place vers l'âge de trente-trois ans, car il devait être alors dans sa vingt-cinquième ou dans sa vingt-sixième année. Les erreurs contenues dans l'article *Frescobaldi*, du Lexique universel de musique publié par M. Schilling, ne sont pas moins évidentes; il y est dit que l'artiste retourna à Rome en 1627, et qu'il obtint la place d'organiste de Saint-Pierre vers 1630; or, il n'est point retourné dans cette ville, car il n'y avait jamais été avant de s'y rendre pour être organiste au Vatican; il y était en 1614, et depuis lors on l'y retrouve toujours, si ce n'est peut-être en 1630, qu'il aurait quitté cette ville pour faire un voyage à Florence, où il a publié : *Il primo libro, arie musicali.*

On lit aussi, dans le même article, que la date de la mort de Frescobaldi est inconnue, mais qu'il y a lieu de croire qu'il cessa de vivre dans les quarante premières années du dix-septième siècle : autre erreur démontrée par ce que dit Della Valle, et surtout par le voyage de Froberger à Rome pour prendre de ses leçons, et qui ne revint en Allemagne qu'en 1654, après avoir séjourné trois années près de son maître, aux frais de l'empereur Ferdinand III. Il est donc certain que Frescobaldi n'a pas dû cesser de vivre avant cette époque, ou que la date de sa mort a précédé de peu de temps le retour de Froberger dans sa patrie.

Voilà bien du pédantisme pour des dates en apparence assez indifférentes; mais l'artiste dont il s'agit fut un si grand homme, que j'ai cru devoir faire quelques efforts pour donner à sa biographie des bases plus positives que celles dont on s'est servi jusqu'à ce jour.

Les compositions de Frescobaldi que nous possédons nous dispensent de recourir aux éloges de ses contemporains pour nous faire une juste idée de son mérite; elles démontrent qu'il fut un de ces hommes rares dont l'influence sur l'art de leur époque est irrésistible. Hawkins a dit (t. IV, p. 174 et 175) qu'il fut le premier Italien qui joua des fugues sur l'orgue; Gerber, Choron et Fayolle, le Lexique universel de musique, et d'autres encore, n'ont pas manqué de copier cette faute, parce que rien n'est plus rare qu'une connaissance réelle de l'histoire de la musique. Si ces écrivains avaient examiné les pièces d'orgue d'André et de Jean Gabrieli, qui ont précédé Frescobaldi, ils y auraient trouvé des fugues à trois et quatre parties aussi bien que dans celles de l'organiste de Saint-Pierre. La seule différence est que les fugues d'André Gabrieli sont *réelles*, c'est-à-dire sans mutation dans la *réponse* du *sujet*, parce que la tonalité du plain-chant prévalait encore de son temps, tandis que la plupart des fugues de Frescobaldi, basées sur la tonalité de la note sensible, sont *tonales*, c'est-à-dire régulièrement modulées, et plaisent davantage à notre oreille, accoutumée à ce système de tonalité moderne. C'est à cette cause aussi qu'il faut attribuer l'harmonie gracieuse et piquante qu'on remarque dans les canzoni, les caprices et les toccates de ce célèbre artiste; et l'on ne peut mettre en doute que cet avantage, non moins que la féconde imagination empreinte dans les développemens de ses sujets, n'ait contribué à sa célébrité. Samuel Scheidt, son contemporain, grand organiste aussi, et génie d'invention, est à peine connu, si ce n'est de quelques érudits, parce que ses pièces, bien que remarquables par leur mérite, sont toutes écrites dans la tonalité ancienne. Cette tonalité, admirable dans la musique religieuse et vocale, par sa noblesse et son calme, est presque un contre-sens dans la musique instrumentale, dont les allures sont vives, et qui devient monotone quand on n'y remarque pas de modulations inattendues. Frescobaldi s'est conformé à la tonalité du plain-chant dans ses *Magnificat*, hymnes et antiennes, dont il a traité les sujets d'une manière grave et convenable au service divin; dans ces pièces, son style est tout différent de ce qu'il est dans les canzoni et dans les toccates.

Les plus grands artistes paient quelquefois un tribut au goût de leur temps, ce goût fût-il des plus mauvais : Frescobaldi offre un exemple de ces sortes d'erreurs dans ses *Ricercari et canzoni francesi sopra diversi oblighi,* publiés à Rome en 1615. Ces caprices sont destinés a être exécutés sur l'orgue ou joués par divers instrumens. Ils sont écrits à deux, trois et quatre parties. Le plus grand nombre est digne de l'auteur, mais on en trouve quelques-uns entachés des folies imaginées par quelques compositeurs de son temps. Le trente-quatrième, par exemple, est établi sur l'obligation qu'aucune des quatre parties ne marche par degrés conjoints; le trente-septième est un caprice chromatique avec des ligatures qui doivent toutes se résoudre en montant, ce qui produit de fort mauvaises successions d'harmonie; dans le trente-huitième, il faut que l'organiste, en exécutant les quatre parties écrites, trouve à placer une cinquième partie, composée de huit notes qui doivent toujours être répétées, et cette partie doit être chantée par lui. Ces tours de force et ces énigmes ne sont point l'objet de l'art.

Tous les renseignemens qui ont été donnés jusqu'ici sur les œuvres de Frescobaldi sont incomplets ou inexacts : Voici ceux que j'ai pu me procurer. 1° *Di Girolamo Frescobaldi il primo libro di madrigali a cinque voci, nuovamente composti e dati in luce. In Anversa, appresso Pietro Phalesio*, 1608, in-4° obl. 2° *Il primo libro, Fantasie a due, tre e quattro.* Milano, 1608, in-4°. 3° *Ricercari et canzoni francesi, fatti sopra diversi oblighi in partitura, Roma, Nicolo Borboni,* 1615, in-fol. L'ancien catalogue de Breitkopf indiquait, sous le nom de Frescobaldi, 39 *Ricercari a più sogetti ;* à la vente faite en dernier lieu par la maison Breitkopf et Haertel, à Leipsick, j'ai acquis cet œuvre, et j'ai vu que ce n'est qu'une ancienne copie manuscrite de l'ouvrage précédent. 4° *Toccate e partite d'intavolatura di cembalo di Girolamo Frescobaldi, organista di San Pietro in Roma.* Roma, Nicolo Borboni, 1615, in-fol.; gravé sur des planches de cuivre. La partie de la main droite est sur une portée de six lignes; celle de la main gauche est sur une portée de huit lignes; ce mode d'impression ajoute beaucoup de difficulté, pour la lecture, à celles qui existent dans la musique de Frescobaldi. Les principaux ouvrages de ce maître sont gravés de la même manière; il est regrettable qu'on n'en ait pas publié d'édition plus commode, afin de perpétuer le souvenir du talent d'un si grand artiste. J'ai vu une deuxième édition de cet ouvrage datée de Rome 1627; ou plutôt, cette édition n'est pas réelle, car je l'ai comparée à la première, et je les ai trouvées semblables dans certains accidens de la gravure qui démontrent l'identité : le frontispice seul a été changé. Mais on trouve dans les exemplaires de 1627 le portrait qui n'est pas dans ceux de 1615. Les planches de cette première édition ont encore été reproduites dans une troisième, mais cette fois avec une addition de 25 pages. Cette édition a pour titre : *Toccate d'intavolatura di cembalo ed organo, partite di diversi arie, correnti, balletti, ciacone, passacagli.* Rome, 1637, in-fol. avec le même portrait. Le P. Martini indique une dernière édition sous la date de 1657; c'est sans doute une faute d'impression; il faut lire 1637. 5° *Il secondo libro di toccate, canzoni, verso d'inni, magnificat, gagliarde, correnti ed altre partite d'intavolatura di cembalo ed organo.* Rome, Nicolo Borboni, 1616. in-fol. Les planches de cette édition ont été reproduites comme deuxième et comme troisième éditions, en 1627 et 1637, avec de nouveaux frontispices et le portrait. Hawkins a donné, dans le quatrième volume de son Histoire de la musique (p. 176 et suiv.) un canzone varié tiré de ce livre, et traduit en notation moderne; j'ai aussi tiré de cet œuvre, pour mon livre intitulé *La science de l'organiste*, un autre can-

zone varié, et *L'Ave maris stella*, morceau d'une perfection achevée, où le sujet est traité dans une suite de versets, et qui est terminé par une belle fugue. 6° *Capricci sopra diversi sogetti*. Rome, 1624, in-fol. C'est avec cet ouvrage que le portrait de Frescobaldi a paru pour la première fois; on a vu précédemment que l'artiste avait alors trente-six ans. La deuxième édition a été publiée à Venise, en 1626, et la troisième, dans la même ville en 1641. 7° *Il primo libro delle canzoni a* 1, 2, 3, 4 *voci, per sonare, o per cantare con ogni sorte di stromenti*. Rome, 1628, in-4°, parties séparées. Bartholomeo Grassi, élève de Frescobaldi et organiste à Sainte-Marie in Aquirio, à Rome, a publié dans la même année en cette ville le même ouvrage en partition, sans paroles; une autre édition de son travail a paru à Venise en 1634, in-4°. Le Lexique universel de musique de M. Schilling tombe dans une singulière inadvertance, en disant que ce fut à Londres que Grassi publia son édition. Gerber cite : *In partitura, il secondo libro delle canzoni à* 1, 2, 3 *e* 4 *voci. Per sonare con ogni sorte di stromenti*. Je n'ai vu l'indication de ce deuxième livre nulle part; je doute de son existence. 8° *Il primo libro, Arie musicali*. Firenze, 1630. C'est cet ouvrage, cité par le P. Martini, qui m'a fait dire que peut-être Frescobaldi a fait un voyage à Florence vers 1630. 9° *Fiori musicali di Toccate, Kyrie, canzoni, capricci et ricercari in partitura per sonatori con basso per organo*. Rome, 1635. Cette collection de pièces a été réimprimée à Venise, dans la même année. Walther indique des motets de Frescobaldi pour une, deux, trois et quatre voix : je ne les connais pas. Clementi a publié quelques fugues de Frescobaldi, dans sa belle collection de pièces pour le clavecin et l'orgue, Londres (sans date), 4 vol. in-4° obl.

FRETEVAL (MATHIEU DE), connu sous le nom de *Vidame de Chartres*, était fils de Geoffroy de Freteval, auquel il succéda dans la dignité de vidame (tenancier) du pays Chartrain. Les Freteval étaient de la maison de Vendôme. Mathieu, dont il s'agit, est qualifié de *Panetier de France*, dans un état de la maison de Philippe-le-Bel, de l'an 1288 : il vivait encore en 1291. Ses liaisons avec Thibaut, comte de Champagne et roi de Navarre, lui donnèrent le goût de la poésie et de la musique, qu'il cultiva avec assez de succès. Il nous reste neuf chansons notées de sa composition : on en trouve sept dans les manuscrits de la bibliothèque du roi, cotés 65 et 66 (fonds de Cangé), et 7222 (ancien fonds).

FREUBEL (J. L. P. L), pianiste, violoniste et compositeur, né à Berlin, s'est fixé vers 1802 à Amsterdam, où il a été fait chef d'orchestre. En 1797 il a publié à Berlin un *Air des deux Savoyards*, varié pour le clavecin, puis des variations sur la romance : *L'amour est un enfant trompeur*. Il a fait paraître à Amsterdam, en 1802, *Symphonie concertante pour deux violons principaux*, op. 3.

FREUDENBERG (Mlle DE), fille d'un colonel au service du prince de Hesse, est considérée comme auteur d'un petit traité anonyme d'harmonie et d'accompagnement, dont la première édition a été publiée sous ce titre : *Kurze Anweisung zum Generalbass, darinnen die Regeln welche bei Erlernung des Generalbasses zu wissen nœthig, kürzlich und mit wenig Worten enthalten sind. Allen Anfængern des Claviers zu nützlichen Gebrauch zuzammen gesetzt*, Leipsick, 1728, 6 feuilles in-8°. La deuxième édition a été publiée dans la même ville en 1733, in-8°; la troisième, en 1744, in-4°; et la quatrième, avec un titre abrégé, en 1752, in-8°.

FREUDENFELD (E. A.), professeur de piano à Berlin, actuellement vivant, s'est fait connaître par les ouvrages dont les titres suivent : 1° *Capriccio per il piano-forte*, Berlin, Oehmigke; 2° 6 Va-

riations pour le piano sur l'air allemand : *Wir winden dir*, ibid.; 3° *Leitfaden zum ersten Unterricht im Klavierspielen für Lehrer und Lernende nebst einer Musikbeilage mit Erlauterungen* (Guide pour la première instruction dans l'art de jouer du piano, etc.), Berlin, Trautwein, sans date.

FREUDENTHAL (JULES), flûtiste de la chapelle du duc de Brunswick, né vers 1802, a fait peu d'études, et doit être considéré comme un musicien d'instinct plutôt que comme un professeur. On a de lui des divertissemens pour la flûte avec accompagnement de piano, gravés à Brunswick chez Specht, trois polonaises pour violon et piano, pot-pourri pour les mêmes instrumens sur des motifs de la *Muette de Portici*, Leipsick, Breitkopf et Haertel; et une scène pour voix de tenor, avec accompagnement de piano.

FREUDENTHALER (JEAN-GUILLAUME), né à Neckargartarch, près de Heilbronn, en 1761, entra dans sa jeunesse comme ouvrier chez Silbermann, de Strasbourg, et travailla ensuite chez Érard à Paris. Ayant fait un voyage à Londres, en 1788, il y étudia les principes de la construction des grands pianos, suivant les principes du mécanisme anglais, et de retour à Paris, il établit des ateliers pour la fabrication des instrumens d'après ce système. Il eut bientôt de la réputation pour la solidité et la puissance de son de ses pianos, dont le seul défaut consistait dans la lourdeur du mécanisme, défaut qui était aussi celui des pianos anglais de cette époque. Les améliorations introduites plus tard dans la construction du piano à queue, tant sous le rapport de la légèreté du mécanisme que sous celui de la qualité moelleuse et chantante du son, ont fait oublier les anciens instrumens de Freudenthaler; mais cet artiste n'en mérite pas moins d'être placé au nombre des bons facteurs de son temps. Il est mort à Paris le 25 mars 1824, laissant à ses deux fils sa fabrique dans un état prospère; mais ceux-ci ont cessé la fabrication depuis plusieurs années.

FREUND (PHILIPPE), pianiste et compositeur à Vienne, à la fin du siècle précédent et au commencement du 19e, a fait graver, depuis 1798 jusqu'en 1803 : 1° *VII Variazioni per il piano-forte*, Vienne, 1798. 2° VIII variations sur l'air allemand : *Seit ich so viele Weiber sah*, n° 2, op. 4, Vienne, Artaria, 1799. 3° Grand trio pour piano, violon et violoncelle, n° 1, op. 16. 4° 3 Quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, op. 17. 5° Grand trio pour violon, alto et violoncelle, op. 5, 1802. 6° VII variations pour le piano, op. 22, Vienne, 1803.

FREUNDTHALER (CAJETAN), compositeur qui paraît avoir vécu à Vienne, et qui est connu par les titres de plusieurs ouvrages indiqués au catalogue de Traeg, imprimé en 1799 à Vienne. Voici ces titres : I. MUSIQUE D'ÉGLISE. 1° Dix messes à 4 voix, dont quelques-unes avec 2 violons et orgue, et d'autres avec 2 cors. 2° *Salve Regina*, à 4 voix, 2 violons et orgue. 3° *Ave Regina*, pour tenor seul, 2 violons et orgue. 4° *Regina cœli*, pour voix de basse, 2 violons, flûte, 2 cors et orgue. 5° *Veni Sancte Spiritus*, à 4 voix, 2 violons, viole, 2 flûtes, 2 cors, timbale et orgue. 6° *Tantum ergo*, à 4 voix, 2 clarinettes, 2 cors et orgue. 7° Litanies à 4 voix, 2 violons, flûte, 2 cors et orgue. 8° Litanies à 4 voix, 2 violons et orgue. 9° *Alma redemptoris*, pour soprano, 2 violons, viole et basse. 10° Motet à 4 voix, 2 violons et orgue. II. MUSIQUE INSTRUMENTALE. 11° Quatre symphonies à grand orchestre. 12° Nocturne pour plusieurs instrumens. 13° Quintette pour 4 violes et violoncelle. 14° 6 suites d'harmonies, dont plusieurs avec des cors de bassette. 15° Plusieurs recueils de danses.

FREY (HANS), beau-père d'Albert Durer, naquit à Nuremberg vers 1440, et fut musicien instruit, luthiste habile, mécanicien ingénieux et fabricant de luths. Baron s'est trompé sur le temps où vécut cet artiste, et sur le lieu où il habitait,

lorsqu'il a dit, dans ses recherches sur le luth (*Untersuchung der Laute*, p. 92), que Frey exerçait la profession de luthier à Bologne en 1415. Dans les actes de décès de Saint-Sébald, à Nuremberg, on voit que Jean Frey, luthiste (*Citharœdus*), mourut en 1523. Albert Durer avait épousé sa fille en 1494. Fuesli dit, dans le troisième volume du supplément de son dictionnaire des peintres et des graveurs de la Suisse, que Jean Frey, mort à Nuremberg en 1523, après une maladie de six ans, construisait en bois des fontaines portatives fort ingénieuses. Il dit aussi que cet artiste était musicien de profession.

FREY (M.), maître de chapelle de la cour de Manheim, mort le 10 août 1832, est auteur d'un opéra qui a été représenté sous le titre de *Jery et Bätely*. L'ouverture de ce petit opéra a été gravée pour le piano, à Manheim, chez Heckel.

FREY (J.), ancien élève du Conservatoire de musique de Paris, pour le violon, et éditeur de musique dans cette ville, depuis environ vingt-cinq ans, est entré à l'orchestre de l'Opéra en 1817, pour y jouer de la viole, et fait encore partie de cet orchestre. Il est membre de la société des concerts du Conservatoire, et y joue du même instrument. M. Frey a publié une *Méthode élémentaire de violon*, in-4° (sans date), et une *Méthode de tambour de basque*, Paris, chez l'auteur.

FREYLINGHAUSEN (THÉOPHILE-ANASTASE), professeur de théologie et directeur de la maison des orphelins à Halle, né dans cette ville en 1719, a mis à la tête du livre de chant de la maison des orphelins de Halle, 1re partie, une préface sur le chant et l'usage de la musique dans l'église.

FREYSINGER (SÉBASTIEN), né à Weilheim, en Bavière, fit ses études au séminaire de Munich, et y puisa une bonne éducation musicale; ensuite il se livra à l'étude du droit. Plusieurs de ses compositions ont été publiées à Augsbourg chez Lotter, entre autres, des cantiques pour le service divin, et une messe allemande à 4 voix. On a aussi de lui un offertoire, *Ecce lignum crucis*, qui est considéré comme un des bons ouvrages de ce genre. Freysinger est mort en 1805.

FREYSTÆDLER (FRANÇOIS-JACQUES), né le 13 septembre 1768, à Salzbourg, où son père était chef du chœur de l'église Saint-Sébastien, entra avant l'âge de sept ans dans la chapelle du prince comme sopraniste. Plus tard, lorsqu'il eut perdu sa voix, il reçut des leçons d'orgue de Georges Lipp, deuxième organiste de la cour, et beau-père de Michel Haydn. Ses progrès furent si rapides, qu'à l'âge de 14 ans il put remplacer son maître à l'église. Quelque temps après, il obtint la place d'organiste de la cathédrale, dans un concours où il eut à lutter contre trente-trois concurrens. Après avoir occupé cette position pendant près de six années, il quitta tout à coup Salzbourg, parce que ses parens avaient résolu de lui faire embrasser l'état monastique pour lequel il n'avait point de penchant, et il alla s'établir à Munich, où il vécut en donnant des leçons. Il resta peu de temps dans cette ville, et préféra le séjour de Vienne, où il trouva dans son compatriote Mozart un protecteur zélé. Arrivé dans la capitale de l'Autriche le 13 mai 1788, il n'a plus quitté cette ville depuis lors, et il y vit encore. Depuis près de cinquante ans, il s'y est livré à l'enseignement de la musique, et particulièrement du piano. Parmi les compositions de Freystædler qui ont été publiées, on remarque des pièces caractéristiques, telles que *Le Siége de Belgrade, la Matinée, le Midi et le Soir du Printemps*, Vienne, 1791. 2° Sonate pour clavecin et violon, op. 1, Vienne, Artaria. 3° Trois sonates pour clavecin et violon, op. 2, *ibid.*, 1791. 4° Trio pour clavecin, violon et violoncelle, *ibid.* 5° 6 sonatines pour piano, op. 7, 1798. 6° Six petites pièces pour le clavecin, op. 8, *ibid.* 7° Sonate pour le piano, op. 9, *ibid.*, 1798. 8° Six chansons allemandes avec acc. de clavecin, Vienne. 9° 14 variations pour le

clavecin *sur l'andante si renommé de Haydn,* Vienne, Eder. 10° 12 Variations pour le clavecin sur l'air : *Mamma mia, non mi gridate,* ibid., 1800. 11° Huit variations pour piano sur une pièce d'Alcina, Leipsick, Kuhnel. 12° Études ou 40 variations instructives pour le piano, *ibid.* Freystædler a en manuscrit plus de soixante œuvres de différens genres.

FREZZA (GIUSEPPE), surnommé *dalle grotte*, parce qu'il était né au bourg de *Grotte*, en Sicile; mineur conventuel, professeur de théologie de son ordre au couvent de Padoue, dans le dix-septième siècle, a donné un traité du plain-chant, sous le titre suivant : *Il Cantore Ecclesiastico per istruzione de' religiosi minori conventuali*, Padoue, 1598, in-4°. La troisième édition a paru dans la même ville, en 1733, in-4°.

FRIBERTH (CHARLES), fils d'un instituteur de Weilersdorf, dans la Basse Autriche, naquit le 7 juin 1736. Jeune encore, mais possédant des connaissances assez étendues en musique, il se rendit à Vienne, où il reçut des conseils des compositeurs de la cour Bono et Gassmann. En 1759, il entra comme ténor dans la chapelle du prince d'Esterhazy; à son retour à Vienne, il fut nommé maître de chapelle à l'église des Jésuites et à la chapelle italienne. Dans l'annuaire musical de Vienne et de Prague, pour l'année 1796, il est donné beaucoup d'éloges à ses compositions religieuses. On en connaît aujourd'hui en manuscrit 9 messes, 5 motets, 1 *Stabat,* 1 *Requiem,* des graduels et des offertoires. Le style en est agréable, l'harmonie douce et pure, quoique le caractère ne soit pas celui de la véritable musique d'église. On reprochait à Friberth d'user de trop de ménagemens avec ses élèves dans l'enseignement du chant, et de ne pas les accoutumer à émettre la puissance de leur voix. La faible constitution de sa fille (Antoinette), dont il fit une cantatrice agréable, lui avait fait contracter l'habitude de ces ménagemens. Cet artiste est mort octogénaire, à Vienne, le 6 août 1816.

FRIBERTH (JOSEPH), était à Vienne en 1770 en qualité de chanteur de la chapelle impériale. Il ne quitta cette position que pour aller à Passaw comme maître de chapelle du prince. Il y composa les opéras dont les titres suivent : 1° *Das Loos der Gœtter* (la destinée des Dieux); 2° *Die Wirkung der Natur* (la force de la nature); 3° *Adelstan et Roschen;* 4° *Die kleine Aehrenleserin* (la petite glaneuse). Friberth est mort dans les premières années du 19e siècle.

FRICHOT (. . .), musicien français, fixé à Londres vers 1790, est le premier inventeur du *cor-basse*, instrument auquel on a donné depuis lors le nom d'*ophicléide.* En 1800 il publia à Londres une description de cet instrument et une instruction sur la manière d'en jouer, dans un ouvrage intitulé : *A complete scale and gammut of the bass-horn, a new instrument, invented by M. Frichot, and manufactured by J. Astor* (Échelle complète et gamme du cor-basse, instrument nouveau inventé par M. Frichot, et fabriqué par J. Astor). L'inventeur a changé tout le système de la musique d'instrumens à vent, en lui donnant des basses qui lui manquaient, car le basson était trop faible pour remplir cet office, et le serpent trop imparfait. Il est cependant nécessaire de faire remarquer qu'il y a beaucoup d'analogie, pour la qualité des sons, entre l'ophicléide et le serpent perfectionné auquel on donne aujourd'hui le nom de *basson russe;* or un musicien de l'église de Saint-Pierre, à Lille, nommé *Regibo,* avait déjà en 1780 perfectionné le serpent par une nouvelle perce de l'instrument, et par l'addition de plusieurs clefs, en sorte que ce Regibo peut être considéré comme le premier inventeur du basson russe, qui nous est revenu du nord près de trente ans après.

FRICK (CHRISTOPHE), ou *Friccius,* magister, naquit à Burgdorff, près de Lunebourg, en 1577. A la mort de son père,

qui était pasteur et surintendant, il obtint les deux places qu'il avait occupées, et quelque temps après fut nommé pasteur et surintendant de la cathédrale de Bardowick, où il mourut en 1640, âgé de 63 ans. Ce savant a fait imprimer 1° *Musica Christiana, oder Predigt über die Worte-Psalm* 98, *Lobet den Herrn mit harfen und Psalmen, darinnen von dem Ursprung, Brauch und Erhaltung christlicher Musik fuernehmlich gehandelt wird, zur Einweichung einer neuen Orgel* (La musique chrétienne, ou sermon sur ces paroles du psaume 98, *Louez le Seigneur avec la harpe et les cantiques*, dans lequel l'origine, l'usage et l'entretien de la musique d'église sont amplement traités, à l'occasion de la dédicace d'un nouvel orgue), Leipsick, 1615, in-4°. Ce sermon fut réimprimé avec un autre sur le même sujet, prononcé par l'auteur à Bardowick, en 1630, sous ce titre : *Musik-Buechlein, oder Nuetzlicher Bericht von dem Ursprunge, Gebraucht und Erhaltung christlicher Musik herausgegeben*, Lunebourg, 1631, in-8°. Une autre édition a paru dans le même lieu, en 1643, in-8°.

FRICK (PHILIPPE-JOSEPH), né à Wallanzheim, près de Wurzbourg, le 27 mai 1740, fut d'abord organiste à la cour du margrave de Bade-Bade, puis, ayant acquis une rare habileté sur l'harmonica, voyagea pour donner des concerts avec cet instrument. Ses premières excursions artistiques commencèrent en 1769; l'instrument dont il se servait avait été construit par lui-même, d'après le système de Franklin. Il fit ensuite des recherches pour augmenter la puissance de l'harmonica par un clavier, mais il n'a pas publié le résultat de ses travaux. Arrivé à Londres vers 1780, il y eut de brillans succès comme pianiste et comme virtuose sur l'harmonica, mais l'effet nuisible que produisait cet instrument sur sa santé le décida à y renoncer, en 1786. Le reste de sa vie fut employé à Londres à donner des leçons de piano et d'harmonie; il mourut en cette ville le 15 juin 1798, à l'âge de cinquante-huit ans. On a de cet artiste quelques ouvrages relatifs à l'harmonie pratique : le premier, qui a paru en allemand, est une table de successions d'accords pour la modulation; il a pour titre : *Ausweichungstabellen für Klavier und Orgelspieler*, Vienne, 1772, 7 feuilles in-4° obl. Frick en publia une traduction anglaise intitulée : *On modulation and accompaniment*, Londres, 1782, in-4° obl. Une deuxième édition de cette traduction a paru, sans date, dans la même ville, sous le titre de *A Guide in Harmony*, in-4° obl. Au frontispice de cette édition, le nom de l'auteur est écrit, suivant la prononciation anglaise, *Frecke*. Une traduction française du même ouvrage a été publiée; elle est intitulée : *L'Art de moduler en musique, rédigé en doubles tables, montrant la manière la plus courte et la plus aisée de moduler dans tous les tons, en trois ou quatre parties*, Paris, Imbault, sans date (1799), in-4° obl. Il y a lieu de croire que le Dictionnaire d'harmonie cité par Meusel, dans son Lexique des artistes, comme un ouvrage de Frick, n'est autre que celui-ci, qui est en effet une sorte de dictionnaire des successions d'harmonie.

Le deuxième livre élémentaire de Frick sur l'harmonie est un traité d'accompagnement ou de basse continue, qui a paru sous ce titre : *Treatise on Thorough-bass*, Londres, 1786, in-fol. C'est un ouvrage de peu de valeur, et qui manque de clarté. On a aussi de cet artiste des pièces à quatre mains pour le piano, intitulées : *Duetts for 2 performers on a piano-forte, with additional keys*, Londres, Corri, 1796, et trois trios pour piano, violon et violoncelle, Londres, Preston, 1797.

FRIDERICH DE FRIEDENBERG (IGNACE), né à Prague en 1719, entra fort jeune dans l'ordre des bénédictins, à Sainte-Marguerite. Lié d'amitié avec Stammitz, il prit de lui des leçons de violon;

mais bientôt il renonça à cet instrument pour le violoncelle, sur lequel il acquit un talent remarquable. Il jouait sur cet instrument les concertos de violon les plus difficiles. Frédéric II, roi de Prusse, qui l'entendit à Wahlstadt, en Silésie, témoigna beaucoup d'admiration pour son habileté. Ce moine a écrit beaucoup de solos et de concertos pour le violoncelle, et l'on conserve à Wahlstadt deux offertoires qu'il y a composés. Il est mort à Prague le 7 janvier 1788.

FRIDERICI ou FRIEDRICH (DANIEL), magister et *chantre primaire* à Rostock, naquit à Eisleben vers la fin du 16e siècle. Il est connu comme écrivain sur la musique et comme compositeur par les ouvrages suivans : 1o *Musica figuralis, oder neue, klærliche, richtige und verstændliche Unterweisung der Singkunst, mit gewissen Regeln, klaren und verstændlichen Exempeln, neben vollkommener Erklærung der* modorum musicorum, etc. (La musique figurée, ou instruction nouvelle, claire et exacte de l'art du chant, etc.), Rostock, 1614. La seconde édition, publiée dans la même ville, est de 1618, in-8o; la troisième, qui est de 1638, se trouve dans ma bibliothèque; la quatrième, indiquée par Forkel (*Allgem. Litter. der Musik*), est de 1649, in-8o; la cinquième, dont il y a un exemplaire à la bibliothèque du roi, à Paris, est de 1660, in-8o; enfin la sixième porte la date de 1677. Toutes ont paru à Rostock. 2o *Sertum musicale primum, oder erstes musikalisches Krœntzlein, dass ist, der erste Theil dreystimmiger Concerten* (Premier bouquet musical, contenant *la première partie de concerts à 3 voix*), Greiffswald, 1623, in-4o, 3me édition. La première est probablement de 1614, car l'épître dédicatoire est datée du 1er janvier de cette année. 3o *Anderes Musikalisches Krœntzlein, etc., mit* 4 *Stimmen* (Deuxième bouquet musical, etc. à quatre voix), Rostock, 1619; 2me édition, 1623. 4o *Erster Theil newer lieblicher Concerten mit* 3 *Stimmen*, Rostock, 1617, in-4o. 5o *Erstes musikalisches Straüsslein, von Schœnen Wohlriechenden Bluemlein, so in Venus Garten gewachsen*, etc. (Premier bouquet musical, composé de fleurs odoriférantes écloses dans le jardin de Vénus), première partie, à 3 et 4 voix, 4me édition, Rostock, 1629. L'épître dédicatoire est datée de 1614, et signée DAN. FRIEDRICH STUD. 6o *Anderes mus. Straüsslein etc. mit* 4 *und* 5 *Stimmen* (Deuxième bouquet musical, etc.), 1624. L'épître dédicatoire est datée d'Oldenbourg, 1617, et signée *Daniel Friedrich*, chantre dans cette ville. 7o *Amores musicales, lustige, weltliche Liedlein* (Cantiques mondains et agréables à 3-8 voix), Rostock, 1624. 8o *Amores musicales*, 2r *Theil newer Liedlein nach Art der Villanellen mit* 4 *und* 5 *Stimmen*, Hambourg, 1618. 9o *Kurtzweiliges Quolibet von* 5 *Stimmen, nebst einem musikalischen Dialogo von* 6 *Stimmen* (Quolibet plaisant à 5 voix, suivi d'un dialogue musical à 6 voix), Rostock, 1622, in-4o. 10o *Bicinia sacra*, Rostock, 1623. 11o *Hores musicales, oder newe gantz lustige Ehrenliedlein mit* 4, 5 *und* 6 *Stimmen gesetzt* (Chansons sérieuses et agréables, etc.), Rostock, 1624. 12o *Deliciæ juveniles, bestehend aus* 4 *Stimmigen Liederen* (Les délices de la jeunesse, consistant en chansons à quatre voix), Rostock, 1634.

FRIDERICI (VALENTIN), théologien et philologue allemand, fils d'un coutelier de Smalkalde, naquit le 28 avril 1630. Après avoir fait ses études à Leipsick, il y fut d'abord assesseur de la faculté de philosophie, bachelier en théologie, et enfin professeur de langue hébraïque. A l'âge de soixante ans il retourna dans sa ville natale, et il y mourut le 23 avril 1702. Par son testament il fonda une caisse de secours pour les veuves des professeurs de philosophie. Au nombre de ses écrits on remarque une dissertation qui a pour titre : *Responsio Andreæ Goldbach de filiâ*

vocis, Leipsick, 1670, in-4°. Je n'en parle ici que pour faire remarquer l'erreur de Gerber, qui, dans son nouveau Lexique des musiciens, a donné place à un article sur Friderici, parce qu'il a cru que son livre était quelque traité de la voix, tandis que c'est une défense des preuves de la révélation contre les attaques d'André Goldbach.

FRIDZERI (ALEXANDRE-MARIE-ANTOINE FRIXER, dit), violoniste, compositeur et virtuose sur la mandoline, naquit à Vérone, le 16 janvier 1741. A peine âgé d'un an, il perdit la vue, qu'il n'a point recouvrée depuis lors. Dès ses premières années il montra du goût pour la musique ; à huit ans, il fabriqua de petits instrumens qui lui servaient à montrer son aptitude pour la musique. Cinq maîtres différens lui enseignèrent à jouer du violon, mais toutes leurs leçons réunies ne lui composèrent pas un cours d'études de plus de huit ou neuf mois. A onze ans, il se fit sa première mandoline sur laquelle il acquit seul le rare talent qui le distingua par la suite. Il apprit seul aussi depuis lors à jouer de la flûte, de la viole d'amour, de l'orgue, du cor, et de plusieurs autres instrumens. Il ne reçut jamais de leçons d'harmonie ni de contrepoint, et les compositions qu'on a de lui ont été écrites d'instinct. En parlant de lui dans sa vieillesse, il disait qu'à vingt ans il était musicien, architecte et poète, mais que son goût pour la musique l'emporta sur celui des autres arts. Pendant trois ans, il fut organiste de la chapelle dite *La Madona del Monte Berico*, à Vicence, où il avait été élevé. A vingt-quatre ans il quitta la maison paternelle pour voyager avec un de ses amis, malgré la situation pénible où le plaçait sa cécité. Les concertos de Tartini, et quelques morceaux de Ferrari et de Pugnani composaient tout son répertoire ; il y avait ajouté quelques morceaux de sa composition. Partout il eut des succès, tant sur le violon que sur la mandoline. Arrivé à Paris, il se fit entendre au concert spirituel et y débuta par un concerto de Gaviniès. Après deux années de séjour dans cette ville, il parcourut le nord de la France, la Belgique et l'Allemagne du Rhin ; donnant partout des concerts et se faisant applaudir. En remontant le Rhin, il était arrivé à Strasbourg ; cette ville lui plut, et il y demeura dix-huit mois. Il y composa deux opéras en trois actes qui ne furent point représentés, puis il retourna à Paris, et y arriva en 1771. Ce fut alors qu'il fit graver ses premières compositions, qui consistaient en six quatuors pour deux violons, alto et basse, et six sonates pour la mandoline. L'année suivante il donna à la Comédie italienne *Les deux Miliciens*, opéra comique en un acte qui commença sa réputation de compositeur d'une manière brillante, parce qu'on y trouvait un sentiment juste de la scène, de l'élégance dans la mélodie et une harmonie naturelle. Après ce succès, il partit pour le midi de la France, où les amateurs des villes les plus importantes lui firent un accueil distingué. De retour à Paris, il imagina un bureau typographique pour écrire la musique, en construisit lui-même le modèle, et s'en servit pour la composition de son opéra intitulé *Les Souliers mordorés*, qui fut représenté en 1776, et qui a toujours été considéré en France comme le meilleur ouvrage de l'auteur. Au moment où il venait d'obtenir ce nouveau succès, le comte de Châteaugiron proposa à Fridzeri de l'accompagner dans une de ses terres, en Bretagne ; l'artiste accepta et passa douze ans dans cette retraite. Cependant il fit quelques voyages à Paris dans cet intervalle, et dans l'un d'eux il donna l'opéra comique intitulé *Lucette*, qui ne réussit pas, bien que le compositeur ait toujours considéré cet ouvrage comme supérieur aux *Souliers mordorés*, et aux *deux Miliciens*. Pour se consoler de cet échec, il fit graver, avant de retourner en Bretagne, deux concertos de violon qui avaient été entendus au concert spirituel

avec plaisir. La révolution survint et obligea le comte de Châteaugiron à sortir de France. Privé tout à coup par cet événement de ressources sur lesquelles il avait cru pouvoir compter jusqu'à la fin de ses jours, Fridzeri se vit contraint de recommencer ses voyages. D'abord il s'arrêta à Nantes, et y fonda une académie philharmonique; mais les terribles drames de la guerre de la Vendée obligèrent le malheureux artiste à se réfugier à Paris, en 1794. Le lycée des arts, qui venait d'y être établi, le reçut au nombre de ses membres. Il y joua plusieurs fois des concertos de violon et des morceaux concertans sur la mandoline. Peu de temps après, il fonda une nouvelle académie philharmonique, l'établit d'abord au Palais-Royal, puis la transporta au magasin de l'Opéra, rue Saint-Nicaise. La mauvaise fortune qui l'avait poursuivi pendant la plus grande partie de sa vie, lui fit encore en cette occasion choisir ce local; car il y était à peine établi depuis dix-huit mois, lorsque l'explosion de la machine infernale du 3 nivôse an IX (décembre 1801) eut lieu précisément dans la rue Saint-Nicaise, et anéantit le peu que Fridzeri possédait. Heureusement cet artiste était doué d'une de ces âmes courageuses que l'adversité ne saurait abattre, et quoique âgé de plus de soixante ans, il reprit le cours de ses voyages avec ses deux filles qui étaient bonnes musiciennes, qui chantaient bien, et dont l'aînée était d'une certaine habileté sur le violon. Aimable vieillard, Fridzeri sut intéresser en sa faveur les habitans de la Belgique chez lesquels il se rendit; on l'accueillit à Anvers; il s'y fixa comme professeur, et y établit un commerce de musique et d'instrumens. Il est mort en cette ville en 1819.

Pendant son dernier séjour à Paris, Fridzeri avait écrit pour l'Opéra un ouvrage intitulé *Les Thermopyles*; cet opéra fut reçu pour être joué, mais il n'a jamais été représenté. L'auteur en a fait graver une scène avec accompagnement de piano. Il a aussi publié dans le même temps un œuvre de duos pour deux violons, une symphonie concertante pour deux violons, alto et orchestre, un deuxième livre de six quatuors pour deux violons, alto et basse, et un recueil de six romances avec accompagnement de piano.

FRIEDEL (ZACHARIE), facteur d'orgues, vivait à Zittau au commencement du 17e siècle. En 1611 il répara l'orgue de l'église Saint-Jean de cette ville, y ajouta de nouveaux jeux, fit une nouvelle soufflerie et un secret pour le positif. En 1613 il construisit aussi pour le chœur de la même église un positif de 7 jeux, à l'usage des vêpres.

FRIEDLOWSKY (JOSEPH), virtuose de premier ordre sur la clarinette, est né au bourg de Sainte-Marguerite, près de Prague, le 11 juillet 1777. Il eut pour premier maître de chant et de violon Wadizca, instituteur à Anchonitz, village à proximité de sa demeure. Lorsqu'il eut perdu la belle voix de soprano qu'il avait reçue de la nature, il se livra à l'étude de la clarinette et du cor de bassette, sous la direction de Nejebse, 1re clarinette du théâtre de Prague. Ses progrès furent si rapides, qu'en peu de temps il fut en état d'occuper la première place dans l'harmonie de la garde de la ville. Sa renommée ne tarda point à s'étendre; en 1802 il fut appelé dans la capitale de l'Autriche pour être placé comme première clarinette dans l'orchestre du théâtre sur la Vienne. Le beau son toujours pur, et tour à tour doux ou puissant qu'il tirait de son instrument; son style élégant et plein d'expression; le brillant de son exécution dans les traits rapides et difficiles, sont les qualités qui lui assurèrent l'estime et l'admiration de tous les artistes. Lorsque le conservatoire de Vienne fut institué, Friedlowsky y fut appelé comme professeur; cette école lui doit une multitude de bons élèves. En 1822 un décret impérial lui assura la survivance de la place de première clarinette de la chapelle de la cour; il est devenu titulaire

de cette place en 1832. Agé maintenant de près de soixante ans, il excite encore l'étonnement de ceux qui l'entendent. Père de quatre enfans, il a le bonheur de les voir placés parmi les bons artistes. L'aîné de ses fils (François), né à Prague le 27 mars 1802, élève de Bœhm pour le violon, et de Moscheles pour le piano, donne des leçons de ces deux instrumens. Calligraphe distingué, il possède le génie des langues à un degré fort rare, car il lit, écrit et parle avec facilité l'allemand, le bohémien, le latin, le français, l'italien, l'anglais, le grec et le turc. Antoine, second fils de Friedlowsky, né à Vienne le 2 août 1804, marche sur les traces de son père comme virtuose sur la clarinette; il est placé comme clarinettiste solo à l'orchestre de Hofburgtheatre. Les deux filles de Joseph, Éléonore et Marie, sont d'estimables cantatrices de concert et d'église.

FRIEDRICH (JOSEPH), organiste à Breslau, est né à Neisse le 14 octobre 1764. Après y avoir fait ses humanités, il alla achever ses études à l'université de Breslau depuis 1781 jusqu'en 1784. Un penchant décidé pour la musique le porta à abandonner la carrière des lettres pour s'occuper uniquement de cet art. En 1790 il fut nommé organiste en second de la cathédrale de Breslau, et lorsqu'en 1819 l'église de Sainte-Croix fut détachée de la cathédrale pour former une paroisse à part, il en fut nommé organiste. Avant l'apparition de Berner, Friederich était considéré comme un des meilleurs organistes de Breslau. On remarquait en lui une vivacité extraordinaire dans les préludes, et beaucoup de goût dans le mélange des jeux de l'orgue.

FRIES (JEAN), théologien et littérateur, naquit en 1505 à Gryffensée, dans le canton de Zurich. Après avoir fait un voyage en Italie, il revint à Zurich, où il fut placé à la tête du collége de cette ville. Il cultivait la musique, et composait pour ses élèves des chants à plusieurs parties, sur les plus beaux morceaux des poëtes grecs et latins. Il mourut à Zurich en 1565. On trouve au nombre de ses ouvrages : *Isagoges musicæ, cui accesserunt omnia Horatii carminum genera*, Bâle, 1554.

FRIETZSCH (MATHIEU-FR.). Forkel et Lichtenthal citent dans leurs Bibliographies musicales un livre de cet auteur intitulé : *Dubium physicum quoad sonum in campana vulgò creditum extricatum*, Lipsiæ, 1689, in-4°. Cette dissertation, relative au préjugé populaire qui faisait autrefois sonner les cloches pendant les orages, n'a point de rapport avec la musique.

FRIKER ou FRICKER (MARC-JEAN-LOUIS), pasteur dans le Wurtemberg, vers le milieu du 18e siècle, a inventé une théorie de musique, basée sur des principes d'arithmétique différens de ceux de la théorie d'Euler, et qu'il opposa à celle-ci. Il n'a point publié cette théorie, mais il en a été répandu des copies manuscrites d'après lesquelles Oetttinger a composé sa dissertation sur la *philosophie* d'Euler et de Friker à l'égard de la musique (*Die Eulerische und Frikerische Philosophie ueber die Musik*, Neuwied, 1761, in-8°). Il paraît que Friker a pris ensuite sa théorie de la musique pour base d'un système de méthaphysique dont le même Oettinger a donné l'analyse dans son livre intitulé : *Irrdischen und himmlischen Philosophie*, t. 2, p. 256 et suiv.

FRISCHLIN (NICODÈME), célèbre philologue, naquit le 22 septembre 1547, à Balingen, dans le duché de Wurtemberg. Ses études, qu'il fit dans l'université de Tubingen, furent si brillantes, qu'elles lui suscitèrent un grand nombre d'ennemis, et sa vie fut aussi agitée que son mérite était grand. Ayant déplu au duc de Wurtemberg, il fut arrêté et mis dans la forteresse d'Aurach. Il chercha à s'évader en attachant à sa fenêtre ses draps coupés en bandes; ces bandes se rompirent, et il tomba sur des rochers, où il fut brisé dans la nuit du 29 novembre 1590. Frankenau (*in dissert. Med.*, p. 472) cite de Frisch-

lin *Encomio Musicæ, oratio;* mais sans indiquer le lieu ni la date de l'impression.

FRISCHMUTH (JEAN-CHRÉTIEN), directeur de musique au théâtre national de Berlin, naquit à Schwabhausen, dans le duché de Gotha, en 1741. Il fut attaché pendant plusieurs années à des troupes de comédiens ambulans, comme musicien et comme acteur, demeura ensuite à Gotha, et se rendit à Berlin en 1785 pour y être employé comme directeur de musique au théâtre de Doebblin. En 1787 il entra au théâtre national pour y remplir les mêmes fonctions. Il est mort à Berlin le 31 juillet 1790. Cet artiste s'est fait connaître comme compositeur par trois opérettes : 1° *Das Modereich* (L'empire de la mode); 2° *Die kranke Frau* (La femme malade); 3° *Clarice.* On a aussi gravé de sa composition à Amsterdam, 1° trois sonates pour le piano; 2° deux œuvres de duos de violon. Peu de temps avant sa mort, il publia à Berlin, chez Hummel, douze airs pour deux violons, op. 5.

FRISCHMUTH (LÉONARD-LOUIS), professeur de clavecin à Amsterdam, vers le milieu du 18e siècle, a eu de son temps la réputation de compositeur habile. Il a publié en 1758 un livre élémentaire en hollandais sous ce titre : *Korte en zaakelijke Onderwijzings Gedagten over de Beginzelen en Onderwijzingen van 's Clavecimbel* (Instruction abrégée et essentielle sur l'étude et l'enseignement élémentaire du clavecin), Amsterdam, Olofsen, in-4°. On a aussi de cet artiste : 1° Deux recueils de petites pièces pour le clavecin, Amsterdam. 2° Six trios pour clavecin, flûte et basse de viole, *ibid.*, 1762. 3° Trois concertos de Tartini, arrangés pour le clavecin.

FRISIUS (JEAN). *Voy.* FRIES.

FRISONI (LAURENT), prêtre de Milan, qui vivait au commencement du 17e siècle, est auteur d'un traité du plain-chant intitulé *Trattato del canto fermo,* Milan, 1628.

FRITSCH (THOMAS), fils d'un docteur en médecine et en philosophie de Gœrlitz, naquit en cette ville le 25 août 1563. Après la mort de Jean Hencius, il lui succéda comme magister, puis il entra dans un couvent de la Bohême et y fit ses vœux, Plus tard, il fut envoyé au couvent de Saint-Mathieu, à Breslau. Il est mort en cette ville, dans les premières années du 17e siècle. Draudius, dans sa Bibliothèque classique, cite un recueil de motets de Fritsch, sous le titre de *Opus musicum, von* 5, 6; 8, 9 *und mehr Stimmen auf alle Festtage zu gebrauchen* (OEuvre musicale, à 5, 6, 8, 9 et un plus grand nombre de voix, pour tous les jours de fête), Leipsick, in-4°.

FRITSCH (BALTHASAR), compositeur de musique instrumentale, né à Leipsick vers 1580, a publié plusieurs recueils de pièces ponr des violes et basse de viole : 1° *Neuwe kunstliche und lustige Paduanen und Gagliarden mit 4 Stimmen,* Francfort, 1606, in-4°. Je crois que c'est le même ouvrage qui est indiqué dans le second catalogue de Francfort de 1606 sous le titre de : *Primitiæ musicales Paduanas et Gagliardas quas vocant plures egregias complectentes,* Francfort, Stein, in-4°. Draudius a cité ce titre d'une manière inexacte dans sa Bibliothèque classique. 2° *Newe teutsche Gesæng, nach Art der welschen Madrigalien mit* 5 *Stimmen,* Leipsick, 1608, in-4°.

FRITSCHE (GODEFROI), facteur d'orgues de l'électeur de Saxe, à Dresde, fut, au commencement du 17e siècle, un des artistes les plus célèbres de son genre. Au nombre de ses ouvrages on remarque l'orgue de Schloss-Kirche, à Dresde, de 33 jeux, celui de la Trinité à Sondershausen, composé du même nombre de jeux (cet orgue fut détruit par un incendie, le 3 juin 1621, quatre ans après sa construction), et celui de l'église Sainte-Marie-Madeleine, à Hambourg, avec 23 jeux. Prætorius considérait cet instrument comme un des meilleurs de toute l'Allemagne.

FRITZ (BARTHOLD), célèbre facteur

d'instrumens et mécanicien de Brunswick, était fils d'un meunier, et naquit près de cette ville en 1697. Destiné à l'état de son père, on ne lui fit point faire d'études; mais par la seule force de son génie il parvint à deviner les principes de la construction de l'orgue, et fit seul plusieurs positifs, des clavecins et des clavicordes. Son premier instrument, petit clavicorde à 4 octaves, fut construit en 1721; dans la suite, ses ateliers eurent une si grande activité, que près de cinq cents clavecins et clavicordes, grands et petits, ont été fournis par lui, tant en Allemagne qu'à l'étranger. Tous ces instrumens se faisaient remarquer par la beauté des sons, particulièrement dans la basse. Outre son mérite comme facteur d'instrumens, il avait aussi le talent d'inventer des machines ingénieuses, telles que des horloges à carillons et des oiseaux chanteurs. Il fut aussi l'inventeur de métiers à tisser, et d'un moulin horizontal qu'on a imité après lui. Cet artiste distingué est mort à Brunswick le 17 juillet 1766. En 1756 (non en 1757, comme l'ont dit Gerber, Choron et Fayolle, et le Lexique de M. Schilling) il publia une méthode pour accorder les instrumens à clavier d'après une partition tempérée, par quintes et octaves, sans aucune reprise et sans vérification par les tierces, en commençant par *fa* de la clef de *fa* à la quatrième ligne, accordant ensuite la quinte *ut*, puis l'octave grave de cette dernière note, et continuant de la même manière jusqu'à la douzième quinte. Cette méthode eut un si grand succès, que Breitkopf en publia une deuxième édition six mois après, sous ce titre : *Anweisung, wie man Claviere, Clavecins, und Orgeln, nach einer mechanischen Art, in allen zwolf Tœnen gleich rein Stimmen kœnne, dass aus solchen allen sowohl Dur als Moll wohlklingend zu Spielen sey*, Leipsick, 1757, in-4°. La préface de la première édition est datée du 1er octobre 1756; celle de la seconde porte la date du 4 avril 1757. Une troisième édition a été publiée en 1780, à Leipsick, chez Breitkopf. Lichtenthal est tombé dans une erreur singulière, à propos de cette troisième édition; il en a fait un ouvrage différent des deux premières, et l'a attribué à un autre auteur dont il a écrit le nom *Fritze* (V. *Bibliog. della mus.*, t. 4, p. 51). A la fin de la deuxième édition on trouve un catalogue de tous les instrumens fabriqués par Fritz jusqu'en 1757, et de leurs possesseurs. Une traduction hollandaise de l'Instruction pour l'accord des instrumens a été publiée à Amsterdam par Hummel, sous ce titre : *Onderwijs om Clavieren en Orgels to stemmen*.

FRITZ (GASPARD), né à Genève en 1716, fut un violoniste distingué, et composa pour son instrument et pour le clavecin. Dans sa jeunesse il prit à Turin de leçons de violon de Somis. Burney le connut en 1770 à Genève, d'où il n'était plus sorti depuis trente ans. L'historien anglais de la musique accorde beaucoup d'éloges à l'énergie et à la puissance de son jeu. Fritz est mort à Genève en 1782, à l'âge de soixante-six ans. Sennebier (*Histoire Littéraire de Genève*, t. 3, p. 323 et suiv.) dit qu'il a publié : 1° Six quatuors pour le violon; 2° Six solos pour le même instrument, 1er livre; 3° Six solos *idem*, 2e livre; 4° Six trios, *idem;* 5° Six duos pour deux violons; 6° Six symphonies (Burney parle avantageusement de cet œuvre); 7° Un grand concerto pour le clavecin; 8° Variations pour le clavecin sur le vaudeville de la *Bataille d'Ivri*. Chladni, dans des observations sur l'ancien Lexique de Gerber, qu'il fit insérer au journal de musique publié par Henri Christophe Koch (*Journal del Tonkunst*, p. 191 et suiv.), est tombé dans une singulière inadvertance, en attribuant à Gaspard Fritz (p. 194) des *Observations sur les principes de l'Harmonie*, publiées en 1763, lesquelles sont l'ouvrage de Jean-Adam Serre. Ce pauvre Gerber, sans examiner le fait, a cru Chladni sur parole et n'a pas manqué d'ajouter cet ouvrage (Nouveau

Lexique) à la liste qu'il avait donnée de ceux de Fritz, et Lichtenthal a copié aveuglément Gerber dans cette erreur, qui a été aussi reproduite dans le Dictionnaire universel de musique publié par M. Schilling.

FRIZZI (BENOIT), médecin et ingénieur à Trieste, au commencement du 19e siècle, est auteur d'un essai de Biographie sur les médecins et les mathématiciens qui ont écrit sur les rapports de la médecine et des mathématiques avec la musique. Son livre a pour titre : *Dissertazione di Biografia Musicale*, Trieste, 1805, 106 pages, in-8°.

FROBERGER ou FROHBERGER (JEAN-JACQUES), célèbre claveciniste et organiste du 17e siècle, était fils d'un chantre de Halle, en Saxe, et naquit en 1637. Des dispositions peu ordinaires lui firent faire de rapides progrès. Il n'était âgé que de quinze ans lorsque l'ambassadeur de Suède, charmé de la beauté de sa voix et de son habileté précoce sur le clavicorde, l'emmena à Vienne, et le présenta comme un prodige à l'empereur Ferdinand III. Ce prince le prit sous sa protection, et l'envoya à Rome pour étudier sous la direction de Frescobaldi (voy. ce nom). Sous un tel maître, Froberger acquit, après trois années d'études, un talent de premier ordre. En 1655 il quitta l'Italie pour retourner en Allemagne, passa à Paris où il se fit entendre avec succès, et appliqua au clavecin certains ornemens que Gauthier l'ancien avait mis alors en vogue sur le luth. En retournant à Vienne, il visita Dresde, et exécuta devant l'électeur Jean-Georges II six toccates, huit caprices, deux *ricercari*, et des petites pièces appelées *suites*, de sa composition, et dont il offrit ensuite le manuscrit à l'électeur qui, pour le récompenser, lui fit présent d'une chaîne d'or, le traita avec distinction, et lui remit à son départ une lettre pour l'empereur. Froberger était alors le claveciniste le plus habile et l'organiste le plus savant qu'on connût en Europe; Ferdinand le nomma organiste de sa cour, et le combla de faveurs.

En 1662, l'artiste, devenu célèbre dans sa patrie, eut le désir d'étendre sa renommée dans les pays étrangers; il obtint un congé de l'empereur, et se dirigea vers l'Angleterre, en passant par la France. Malheureusement il fut rencontré par des brigands qui le dépouillèrent; un méchant habit de matelot dans lequel il avait caché quelques ducats, était tout ce qui lui restait; mais ce peu de ressources devait encore lui être enlevé, car un corsaire captura le bâtiment qui le transportait. Poussé par le désespoir, Froberger se jeta à la mer pour se soustraire à la captivité. Habile nageur, il essaya de gagner la côte qui n'était pas éloignée; des pêcheurs l'ayant aperçu, le secoururent, et lui firent enfin aborder cette Angleterre qu'il avait voulu visiter, et dont la vue lui coûtait si cher. Couvert de haillons, il chemina vers Londres, sans autres moyens d'existence que la commisération publique; c'est ainsi qu'il arriva dans la capitale de l'Angleterre, ne sachant où reposer sa tête. Tout à coup, les sons de l'orgue se font entendre : l'artiste infortuné était près de l'abbaye de Westminster; la vue de cette église majestueuse émut son cœur du besoin de remercier Dieu de lui avoir conservé la vie après tant de dangers. Il entra dans le temple, s'agenouilla, et sa prière fut si fervente, qu'il ne s'aperçut pas que le service divin avait fini, que l'église était déserte, et que les portes allaient se fermer sur lui. — Mon ami, il est temps de sortir, dit derrière lui une voix dure et rauque de vieillard; Froberger se leva pour obéir immédiatement à l'ordre presque menaçant qu'il venait de recevoir. — Vous paraissez être malheureux, poursuit son compagnon, pendant qu'il fermait les portes. — Vous pouvez voir, dit Froberger que le bonheur ne m'a pas choisi pour son enseigne; les brigands et les corsaires m'ont mis dans l'état où vous me voyez; réellement, je ne sais comment apaiser la

faim qui me tourmente, ni dans quel endroit reposer ma tête fatiguée. Telle est mon histoire. — La croira qui voudra, murmura à voix basse le vieillard. Écoutez, cependant, ajouta-t-il, en élevant la voix, la proposition que je veux vous faire. Vous voyez en moi l'organiste de cette église et celui de la cour; si vous voulez être mon souffleur, il sera pourvu à tous vos besoins; vous aurez le logement, la table, et vous serez vêtu convenablement.

Il y a loin de la place d'organiste de la cour de Vienne à celle de souffleur de Westminster; il y a plus loin encore du plus grand talent de l'époque aux fonctions mécaniques d'une condition servile; mais le besoin fait taire l'orgueil : Froberger accepta avec joie l'humble condition qui lui était offerte, espérant sans doute quelque circonstance heureuse où il pourrait reprendre son rang comme artiste. Elle ne tarda point à se présenter. Vingt fois il lui était venu à la pensée de se révéler tout à coup par quelque brusque improvisation sur le clavier de l'orgue de Westminster; mais la crainte de n'être compris que par le maître qu'il servait, et de perdre l'emploi qui lui donnait du pain, sans rien faire pour trouver une condition meilleure, l'avait toujours détourné de ce projet; mais les fêtes qui eurent lieu au mariage de Charles II avec Catherine de Portugal, lui fournirent à l'improviste les moyens de se faire connaître pour ce qu'il était. Il avait accompagné son maître à la cour, où celui-ci devait jouer de l'orgue pendant le festin royal. Ébloui par les magnificences qu'il avait sous les yeux, Froberger oublia de baisser les soufflets, et l'instrument cessa tout-à-coup de se faire entendre sous les doigts de l'organiste. Transporté de fureur, celui-ci s'élança vers le souffleur, l'accabla d'injures et le frappa au visage. L'indignation rappela sur le champ le grand artiste à lui-même, et peut-être aurait-il châtié le colérique vieillard, si celui-ci ne s'était retiré dans une chambre voisine, avec les autres membres de la chapelle. L'idée d'une plus noble vengeance se présenta alors à l'esprit de Froberger. Après avoir enflé les soufflets de l'orgue, il se mit au clavier, et commença un thême qu'il accompagna de dissonances multipliées, faisant successivement de celles-ci des résolutions heureuses et inattendues. Lui seul était capable de traiter un sujet de cette manière. Tous les yeux s'étaient tournés vers l'orgue, et l'on se demandait quel pouvait être l'artiste qui possédait un si beau talent; une dame qui avait connu Froberger à Vienne, et qui l'avait souvent entendu, ne douta pas que ce fût lui; elle le fit appeler, et le présenta au roi qui l'accueillit avec distinction. Charles II fit apporter un clavecin près de lui, et pendant près d'une heure, l'artiste charma toute la cour. Le roi le récompensa sur-le-champ en lui donnant une chaine d'or que lui-même avait portée. Dès ce moment, Froberger fut l'homme à la mode, jouit de toutes sortes de faveurs auprès des grands, et fut pendant plusieurs années comblé d'honneurs et de richesses.

Cependant le souvenir de ses engagemens à la cour de Vienne lui revint à la mémoire avec le désir de revoir sa patrie; il espérait y retrouver la protection que l'empereur avait autrefois accordée à ses talens, et y jouir en paix des biens qu'il avait amassés. Mais ses ennemis avaient mis à profit sa longue absence, et les bonnes grâces du monarque s'étaient refroidies pour lui. L'envie, la cabale triomphèrent du talent, et le favori d'autrefois n'osa plus même approcher du trône. Profondément blessé, Froberger demanda sa retraite, faveur qu'on ne refuse guère aux hommes tombés dans la disgrâce; son congé lui fut accordé en termes flatteurs, et pour la dernière fois il sortit des murs de Vienne, se dirigeant vers Mayence où il passa ses dernières années dans l'aisance, mais incessamment tourmenté par le regret de ne plus jouir de ces faveurs de cour qui étaient devenues pour lui un besoin impérieux.

Mécontent des autres et de lui-même, il mourut célibataire à Mayence en 1695, à l'âge de soixante ans. Dans les dernières années de sa vie, il paraît avoir occupé ses loisirs en écrivant plusieurs cahiers de notes pour ses mémoires. Ces manuscrits étaient passés en la possession de Mattheson, qui s'en est servi pour la notice qu'il a consacrée à cet artiste, dans son livre intitulé *Grundlage einer Ehrenp-forte.*

Froberger n'a rien publié de ses ouvrages; ce n'est qu'après sa mort qu'on a recueilli ce qu'on en a retrouvé dans ses papiers, et qu'on les a mis au jour sous des titres qui font voir l'estime qu'on en faisait, longtemps même après que l'auteur eut cessé de vivre. Le premier recueil de ses compositions est intitulé : *Diverse curiose e rarissime partite di toccate, ricercate, caprici e fantasie, etc.; per gli amatori di cimbali, organi e istrumenti. Mogontiæ,* 1695, in-fol. Il paraît, par le catalogue de Traeg, qu'une deuxième édition du même recueil a été publiée à Mayence en 1699. Un deuxième recueil de pièces du même auteur a paru dans la même ville, sous ce titre : *Diverse ingegniosissime, rarissime e non mai piu viste curiose partite di toccate, canzone, ricercate, alemande, correnti, sarabande e gigue di cimbali, organi e istrumenti. Mogontiæ, per la prima volta con diligentissimo studio stampate,* 1714, in-fol., gravé. J'ai inséré des pièces de Froberger dans mon livre intitulé *La Science de l'Organiste.* Le style de cet artiste est sévère, et appartient plus au goût d'harmonie de l'école allemande de Kerl et de quelques autres anciens organistes qu'à celui de son maître Frescobaldi, dont il n'a ni l'élégance, ni la clarté.

FROELICH (JOSEPH), écrivain didactique sur la musique et compositeur, né à Würzbourg le 28 mai 1780, est fils d'un chef du chœur de l'église principale de cette ville, qui était aussi recteur du collége Pleichach. Il n'avait que quatre ans quand il perdit son père; dans sa douzième année, il fut reçu comme élève à l'institution pour les étudians pauvres de l'hôpital de Würzbourg. Il reçut dans cette maison sa première éducation musicale, y acheva ses humanités et y fit un cours de philosophie. En 1801 le prince évêque de Würzbourg l'admit dans sa chapelle; cette position lui fournit l'occasion d'augmenter ses connaissances en musique, sans négliger toutefois ses autres études littéraires et scientifiques, particulièrement celle du droit qui l'occupait alors spécialement. Ce fut à cette époque qu'il fit ses premiers essais de composition ; mais les nombreuses occupations de toute sa vie ne lui ont permis de cultiver cette branche de l'art que d'une manière secondaire. Il existait alors à Würzbourg une société de musique parmi les élèves de l'université; elle fut transformée en académie dans l'année 1804, et M. Frœlich en fut nommé le directeur, et reçut comme tel une rétribution du gouvernement. Cette institution prit surtout un grand développement en 1811, lorsque le directeur eut obtenu qu'on y attachât des professeurs pour tous les instrumens; c'est à cette occasion que M. Frœlich publia une méthode complète de musique qui renferme non seulement les principes élémentaires de cet art, mais aussi des méthodes particulières pour tous les instrumens. Ces ouvrages ont obtenu un succès d'estime dans toute l'Allemagne. En 1820, l'école dirigée par ce savant laborieux devint d'une plus grande importance, lorsqu'on y eut ajouté l'enseignement pratique du chant qui y avait manqué jusqu'alors. En 1811 il avait été nommé professeur de la faculté de philosophie à l'université; plus tard, il joignit à toutes ses autres fonctions celles de professeur d'esthétique et de pédagogique. Au milieu de toutes les occupations dont il est surchargé, M. Frœlich a trouvé le temps d'écrire de bons articles de critique musicale dans la Gazette musicale de Leipsick et dans l'écrit périodique intitulé *Cæcilia;* enfin il a pris une part active à

la rédaction de l'Encyclopédie de Ersch et de Gruber, à laquelle il a fourni un grand nombre de bons articles sur la musique. Les principaux ouvrages de cet artiste littérateur sont : 1° *Vollstændige theoretisch-praktische Musiklehre für alle bei dem Orchester gebrauchliche Instrumente, zum Gebrauche für Musikdirectoren, Lehrer und Liebhaber, in 4 Abtheilungen* (Méthode complète de musique théorique et pratique pour tous les instrumens employés dans l'orchestre, à l'usage des directeurs de musique, professeurs, etc., divisée en 4 parties). Bonn et Cologne, chez Simrock (sans date), mais publié en 1810 et 1811. La première partie de ce grand ouvrage contient l'introduction aux principes généraux de la musique et la méthode de chant ; la seconde renferme des observations générales sur les instrumens à vent en bois, et les méthodes de clarinette, de hautbois, de basson et de flûte ; la troisième, des observations générales sur les instrumens de cuivre, et les méthodes de cor, de trompette, de trombone et de serpent ; la quatrième, des observations générales sur les instrumens à archet, et les méthodes de violon, d'alto, de violoncelle et de contrebasse. 2° Sérénade pour flûte, clarinette, alto et basson ou violoncelle, Mayence, Schott. 3° 6 Duos pour clarinette et violon, op. 5, Bonn, Simrock. 4° Concerto pour le piano à quatre mains (en *ré*), Bonn, Simrock. 5, Sonate pour piano et violon, Vienne, Hasslinger. 6° Sonates pour piano à 4 mains, n° 1 (en *sol*), n° 2 (en *fa*), œuvre 3°, Bonn, Simrock. 7° Marche funèbre pour le piano, pour le professeur Siebold, Offenbach, André. 8° *idem.*, pour le professeur Thomann, *ibid.* 9° En manuscrit, des symphonies, cantates, un opéra, etc.

FROHLICH (GEORGES), né à Launitz vers 1500, fut pendant dix ans employé à la chancellerie de Nuremberg, puis à celle d'Augsbourg, et devint échevin de cette dernière ville. Il a publié à Augsbourg, en 1540, un discours intitulé : *Vom Preiss, Lob und Nutzbarkeit der Lieblichen Kunst Musica* (De la valeur, de la louange et de l'utilité de l'art aimé de la musique). Cette dissertation a été reproduite, en 1729, dans la troisième partie du premier volume de la collection qui a pour titre : *Sylloge variorum opusculorum*, in-8°, pag. 569—581.

FROMELT (A.), pianiste à Berlin, s'est fait connaître par quelques compositions légères pour son instrument. Les plus connues sont : 1° Sonatine pour le piano à quatre mains, Berlin ; 2° 3 Sonatines faciles pour piano seul. Liv. 1 et 2, Berlin, Lischke; 3° Plusieurs rondos et pots-pourris sur des thêmes de Rossini et de Spohr; 4° Beaucoup de thêmes variés sur des thêmes d'opéras français et italiens, Berlin ; 5° Plus de vingt recueils de danses de différens caractères, *ibid.*; 6° Plusieurs recueils de chansons allemandes avec acc. de piano, *ibid.*

FROMM (ANDRÉ), né dans la Marche de Brandebourg en 1620, fut d'abord professeur à l'école normale de Stettin, et se rendit en 1668 à Prague, où il embrassa le catholicisme. Quelque temps après il eut un canonicat à Leitmeritz, puis fut chanoine régulier à Kamnitz, et enfin entra à l'abbaye de Prémontrés de Strahow. Par une singulière coïncidence, ses deux fils entrèrent le même jour que lui dans cette abbaye, et sa fille se fit religieuse du même ordre à Doxan. Fromm est mort à Strahow le 16 octobre 1683. Il avait fait imprimer à Stettin en 1749 une espèce d'Oratorio à 14 voix en deux chœurs, sous le titre *De Divite et Lazaro*, puis des dialogues pour la Pentecôte à 10 voix.

FROSCH (JEAN), en latin FROSCHIUS, auteur d'un traité de musique publié sous ce titre : *Rerum musicarum opusculum rarum ac insigne, totius ejus negotii rationem mira industria et brevitate complectens, jam recens publicatum*. Argentorati, apud Petrum Schœffer et Mathiam Apiarium, anno salutis 1535, petit in-fol. On ne sait rien de la vie de l'auteur de ce

livre; on présume seulement qu'il peut être le même qu'un Carme de Bamberg, qui fut docteur de théologie à Augsbourg, et qui mourut en 1633 à Nuremberg, comme pasteur de Saint-Sébald. Le P. De Villiers n'en parle pas dans sa *Bibliotheca carmelitana*, et Weith n'en dit rien dans la *Bibliotheca Augustana*. Il se pourrait que le moine dont il s'agit fût en effet l'auteur du livre, car l'épître dédicatoire est datée de Strasbourg, 1532, quoique l'ouvrage n'ait paru qu'en 1535; les éloges donnés au livre dans ces mots *Opusculum rarum ac insigne*, peuvent faire croire qu'il n'a été publié qu'après la mort de Frosch. Quoiqu'il en soit, le livre n'est pas sans intérêt; les treize ou quatorze premiers chapitres sont à la vérité purement spéculatifs, comme plusieurs traités de musique de ce temps, mais les derniers contiennent de bonnes choses relatives à la pratique de l'art. La Borde, ou plutôt ses ouvriers compilateurs ont cité avec leur étourderie ordinaire le livre de Frosch sous le nom de *Freschi*, et ont ajouté: *De Bure, dans sa Bibliographie instructive, dit que c'est un livre fort ingénieux*. Or, De Bure cite fort bien le livre de Frosch sous le véritable nom de l'auteur, dans la partie des *Sciences et arts* de sa Bibliographie, et n'y dit pas un mot de la sottise que La Borde lui prête. Mais le plus plaisant de tout cela est que Gerber, Choron et Fayolle, Lichtenthal et d'autres ont fait deux articles de *Frosch* et de *Freschi*, et ont cité deux fois le *Rerum musicarum opusculum* avec sa date, sans se souvenir qu'il s'agissait du même livre et du même auteur: tous se sont appuyés des autorités de La Borde et de De Bure.

FROSCHOUER (JEAN), imprimeur à Augsbourg, vers la fin du quinzième siècle, et au commencement du seizième, a gravé des caractères de plain-chant et de musique en bois, qui ont servi pour l'impression de la deuxième édition du livre de Michel Reinsbeck, ou Reinspeck, ou Kienspeck, de Nuremberg, intitulé *Lilium musicæ planæ*, Augsbourg, 1498. Les caractères de musique de Froschouer paraissent être ceux dont Conrad Peutinger s'est servi pour sa belle collection de motets publiée en 1520 à Augsbourg, sous ce titre: *Liber selectarum cantionum quas vulgo motetas appellant, sex, quinque et quatuor vocum*.

FROVO (JEAN-ALVARÈS), chapelain et bibliothécaire du roi Jean IV de Portugal, naquit à Lisbonne en 1608, et mourut en 1671. Il était compositeur et a laissé en manuscrit des messes, hymnes, lamentations, psaumes, répons, etc. Comme écrivain sur la musique, il est connu par un livre intitulé: *Discursos sobre a perfeçaón de diathessaron*. Lisbonne, 1622, in-4°. Frovo a reproduit dans cet ouvrage une partie des argumens d'André de Paep en faveur de la quarte, considérée comme une consonnance parfaite. Je possède une traduction latine du livre de Frovo, en manuscrit, dont l'auteur m'est inconnu. On trouvait autrefois dans la bibliothèque du roi de Portugal d'autres traités de musique de cet écrivain, dont voici les titres indiqués par Machado (Bibliot. Lusit., t. II, p. 586): 1° *Speculum universale, in quo exponuntur omnium ibi contentorum auctorum loci, ubi de quolibet musices genere disserunt, vel agunt*, deux volumes in-fol., manuscrit de 589 pages, daté de l'année 1651; 2° *Theorica et practica de musica*, fol., Mss.; 3° *Breve explicaçaó da musica*, in-4°. Mss.

FRUH (G. THÉOPHILE), organiste de l'église de Saint-Blaise, à Mulhausen, né dans cette ville vers le milieu du dix-huitième siècle, a publié en 1783 trois sonates faciles pour le clavecin. Il a laissé en manuscrit des concertos et des sonates pour la harpe, ainsi que des préludes pour l'orgue.

FRUHOF (HENRI-F.-GUILLAUME), amateur de musique et professeur au collége de Creuzbourg, est né à Rudolstadt le 15 janvier 1800. En 1816, il entra au séminaire de Breslau, y resta deux ans, et

pendant ce temps reçut des leçons de Berner pour le piano et l'orgue. Vers la fin de 1818 il entra dans la maison du comte de Riechenbach-Kruschnitz, en qualité de précepteur ; il ne quitta cette position que pour prendre celle de professeur à Creuzbourg. On a de cet amateur : 1° Polonaise pour piano, Breslau, chez G. Foerster; 2° Variations sur une valse de Vienne, Breslau, Grüson et Ce.

FUCHS (PIERRE), violoniste distingué, né en Bohême vers le milieu du dix-huitième siècle, vivait à Prague en 1768. Plus tard il s'établit en Hongrie, y demeura quelques années, et fut appelé à Vienne, en 1794, en qualité de premier violon de la chapelle de la cour. Il conserva cette position jusqu'à sa mort, qui eut lieu en 1804. Il a formé beaucoup de bons élèves, et a publié quelques compositions pour son instrument, parmi lesquelles on remarque deux œuvres de sonates, avec acc. de violoncelle, Vienne, 1791 et 1796; plusieurs thêmes variés, *ibid.;* et un concerto (en *mi* bémol) gravé à Offenbach, chez André.

FUCHS (GEORGES-FRÉDÉRIC), né à Mayence le 3 décembre 1752, apprit dès son enfance à jouer de la clarinette, du cor et du basson. Il devint ensuite élève de Cannabich pour la composition. Après avoir été simple musicien dans quelques régimens allemands, il parvint au grade de chef de musique dans celui de Deux-Ponts, et se rendit à Paris en 1784. A l'époque de l'organisation du Conservatoire de musique de Paris (1795), il y fut appelé comme un des douze professeurs de clarinette qu'on avait chargés du soin de former des musiciens pour les armées de la République. Compris dans la réforme de l'an X (1801), il fut en quelque sorte à la solde des marchands de musique jusqu'à la fin de sa vie, et arrangea pour eux des pièces de tout genre pour divers instrumens, particulièrement des suites d'harmonie qui étaient alors considérées en France comme ce qu'on connaissait de meilleur en ce genre. Il est mort à Paris le 9 octobre 1821, à l'âge de 69 ans. Cet artiste n'était pas dépourvu de mérite; son harmonie ne manquait ni d'effet ni de pureté : il fut un des compositeurs et arrangeurs de musique instrumentale les plus féconds de son temps. On a de lui : 1° Dix-sept suites d'harmonie militaire pour dix parties, Paris, Nadermann et Imbault; 2° Une très grande quantité de marches et de pas-redoublés, Paris, Sieber, Nadermann, Imbault, Pleyel, etc.; 3° Plusieurs recueils de fanfares pour deux ou quatre trompettes, deux cors, trombone et timbales; 4° Des concertos pour clarinette, flûte, cor, et des symphonies concertantes pour les mêmes instrumens, Paris, Nadermann; 5° Un sextuor pour clarinette, cor, basson, violon, alto et contrebasse, op. 34, Paris, Imbault; 6° Des quatuors pour clarinette, et divers autres instrumens, op. 5, 6, 7, 13, 19, *ibid.;* 7° Deux œuvres de trios pour clarinette, cor et basson, et un œuvre de trios pour 2 violons et basse, op. 45, liv. 1 et 2, dédiés à Haydn, Paris, Sieber; 8° Onze œuvres de duos pour divers instrumens à vent, *ibid.*; 9° Une multitude de morceaux d'opéras arrangés pour divers instrumens.

FUELLANA (MICHEL DE), musicien espagnol qui vécut dans la première moitié du 16e siècle, était né à Navalcarnero, près de Madrid. Il s'est fait connaître par un recueil de pièces pour la viole, intitulé : *Orfeica Lyra : libro de Musica para Vihuela*, Séville, 1554, in-fol.

FUENTES (FRANÇOIS DE SAINTE-MARIE DE), moine espagnol de l'ordre de Jérusalem, vécut dans la seconde moitié du 18e siècle. Il est connu par la citation que le Journal encyclopédique de 1779 (fév. p. 580) a faite d'un livre qu'il a publié sous le titre de *Dialectos Musicos*, etc. (Dialectes de musique, où l'on expose les élémens de l'harmonie depuis les règles du plain-chant jusqu'à la composition), Madrid, Fernandez, 1778.

FUETSCH (JOACHIM-JOSEPH), violoncelliste de la chapelle de Salzbourg, na-

quit dans cette ville le 12 avril 1766. Le directeur du chœur de la cathédrale, nommé Jacques Freistædler, lui enseigna les premiers principes de la musique. Admis dans cette église comme enfant de chœur en 1775, il y resta huit années. Pendant ce temps il reçut des leçons de violon de Joseph Hafeneder, puis il passa sous la direction de Léopold Mozart pour cet instrument. En 1784, il commença l'étude du violoncelle sans maître, et se dirigeant seulement par la connaissance qu'il avait du violon, ce qui ne l'empêcha pas de faire d'assez rapides progrès pour être en état d'accepter la place de violoncelliste de la cour, après la mort d'Antoine Ferrari. Heureusement, Louis Zardonati, violoncelliste italien, fut appelé vers ce temps de Vérone par l'archevêque de Salzbourg, et engagé pour un an; Fuetsch profita de cette circonstance pour étudier avec soin le mécanisme du violoncelle. Vers le même temps il prit aussi des leçons de l'abbé Louis Gatti, pour le contre-point, et plus tard il acheva le cours de ses études de composition sous la direction de Michel Haydn. Cet artiste a écrit des solos, des concertos et trois sonates pour son instrument. Tous ces ouvrages sont restés en manuscrit. Hasslinger, de Vienne, a publié deux recueils de chants à trois voix d'hommes, et deux recueils à quatre, de la composition de Fuetsch.

FUGER (THÉOPHILE-CHRÉTIEN), fils d'un ecclésiastique protestant de Heilbronn, naquit dans cette ville le 3 juillet 1749. Il étudia seul la musique, et parvint à une grande habileté sur le clavecin par des exercices constans sur les fugues et autres pièces de Jean-Sébastien Bach. Après avoir habité dans plusieurs villes de l'Allemagne, notamment à Dresde et à Leipsick, il se fixa à Tubinge vers 1782, et publia l'année suivante, à Zurich, des pièces caractéristiques pour le clavecin, sous ce titre : *Characteristich Klavier Stücke*. L'auteur s'est proposé de peindre dans ces pièces, autant qu'on peut le faire en musique, les diverses situations de l'âme.

FUHRMANN (MARTIN-HENRI), chantre au gymnase de Frédéric Werder, à Berlin, au commencement du 18e siècle. Pédant ridicule et grossier, il fut admirateur fanatique des écrits de Mattheson, et prit parti dans les discussions où ce critique se trouvait engagé, par des brochures furibondes dont les titres suffisent pour faire connaître la nature de son esprit. Ces écrits sont illisibles. Ses deux premiers ouvrages sont deux méthodes de musique qui, sous des titres bizarres, ne sont pas dépourvues de tout mérite; elles sont intitulées : *Musikalischer Trichter, dadurch ein geschickter Informator seinen Informandis die edle Singekunst nach eutiger Manier bald und heicht einbringen kann*, etc. (Entonnoir musical, au moyen de quoi un maître habile peut infiltrer d'une manière rapide et facile le noble art du chant à son élève, et dans lequel on a redressé les erreurs, expliqué les points obscurs, rétabli ce qui manquait, avec une préface sur la perfection, la puissance, l'utilité et la nécessité de la musique actuelle, par un membre de la société de musique et de chant), Francfort sur l'Oder, 1706, in-4°, obl. de 148 pages. La préface est une des meilleures choses écrites par Fuhrmann, quoique le style en soit fort mauvais. 2° *Musica vocalis in nuce, das ist : richtige und vœlligen Unterweisung zur Singekunst* (La musique vocale dans une noix, c'est-à-dire, Méthode exacte et complète de l'art du chant), Berlin, 1728, in-8°. Gerber croit que cette édition doit être la deuxième de l'ouvrage, parce que Fuhrmann dit, dans la préface d'un de ses opuscules, que celui-ci a été publié en 1715. Quelques critiques de cette méthode de chant ayant été faites, Fuhrmann se défendit à sa manière, dans un écrit dont voici le titre : 3° M. H. F. G. T. C. *Musikalische Strigel*, etc. (L'étrille musicale de M. H. Fuhrmann, servant premièrement à exclure ignominieusement de la société de chant et de musique les

virtuoses superlatifs qui n'étendent pas les bornes du domaine musical comme artistes du chœur, mais qui, en qualité de racleurs, prennent la place d'Apollon et font entendre aux peuples une barbarie vide de musique; secondement, les charlatans *super-prudens* qui se débattent *sine fronte et fonte* dans l'entonnoir de l'auteur; servant d'avertissement aux régulateurs, d'instruction aux apocryphes, et de punition à la jalousie; etc.), Athènes sur la Pleisse (sans date), 36 pages en petits caractères. 4° *Gerechtichkeits Wag-Schal,* etc. (Balance de Thémis, etc.). Le reste du titre, qui est fort long, est rimé en mauvais allemand; il y est dit que Mattheson a vaincu ses adversaires Meyers et Guden, et qu'il les a fait voler en l'air comme des gens de peu de poids. Altona, 48 pages in-8°. Fuhrmann n'a pas mis son nom à ce pamphlet. Ce fut la première lance qu'il rompit en faveur de Mattheson. 5° *Das in unsern Opern Theatres und Comœdien-Bühnen siechende Christenthum und siegende Heidenthum*, etc. (Le christianisme maladif et le paganisme vainqueur dans nos théâtres d'Opéra et de Comédie, etc.), imprimé à Canterbury (Berlin) en 1728, 32 pages in-8°. 6° *Die an der Kirchen Gottes gebauete Satans-Capelle,* etc. (La chapelle de Satan bâtie près des églises de Dieu, etc., représentée par Marc Hilaire Frischmuth), Cologne sur le Rhin, 96 pages in-8°. 7° *Die von den Pforten der Hœllen besturmte, aber vom Himmel beschirmte Evangelische Kirche,* etc. (L'église évangelique attaquée par les portes de l'enfer, mais protégée par le ciel. Texte pour la musique religieuse, à l'occasion du jubilé évangélique célébré en 1730), 3 feuilles in-8°, sans nom de lieu.

FULLSACK (ZACHARIE), compositeur de musique instrumentale, né en Allemagne dans la seconde moitié du 16e siècle, a publié une collection de pièces à cinq parties, pour divers instrumens, sous ce titre : *Ausserlesene Paduanen und Galliarden zu 5 Stimmen, auff allerley Instrumenten zu Gebrauchen,* etc., Hambourg, 1607, in-4°.

FUNCK (FRÉDÉRIC), en latin *Funccius,* chantre à l'école de Saint-Jean de Luneburg, vécut vers 1660. Walther cite de ce musicien un traité élémentaire de musique intitulé : *Janua latino-germanica ad artem Musicam*, in-8°, mais il ne fait connaître ni le lieu, ni la date de l'impression.

FUNCK (DAVID), né à Reichenbach vers 1630, fut, selon l'opinion de Mattheson et de Walther, un des musiciens de l'Allemagne les plus distingués de son temps. Il était également habile sur le violon, la basse de viole, le clavicorde et la guitare, et ses compositions se faisaient remarquer par un excellent style, particulièrement dans la musique d'église. Ses connaissances dans la jurisprudence, les sciences et la poésie, étaient étendues. Malheureusement tous ses talens étaient ternis par son penchant à la débauche; loin de s'affaiblir dans sa vieillesse, ce vice ne fit que s'accroître et le conduisit à une fin misérable, après une vie pénible et agitée. Funck remplit d'abord les fonctions de chantre à l'école de Reichenbach, après quoi il passa au service de la princesse souveraine de la Frise orientale, en qualité de secrétaire. Il occupait déjà cette place en 1670, lorsqu'il publia un livre de pièces pour quatre basses de viole sous ce titre: *Stricturæ viola di gambicæ ex sonatis, ariis, etc., quatuor violis da gamba concinendis*, in-fol. obl. Vers 1682 il suivit en Italie la princesse et y demeura sept ans avec elle; mais après la mort de celle-ci, il revint en Allemagne en 1689, à l'âge de soixante ans. Il n'eut d'abord d'autres ressources que de donner des leçons de clavicorde et de guitare aux enfans de quelques négocians, mais ensuite il obtint les places d'organiste et de précepteur à l'école de jeunes filles de Wohnsiedel. Il y vécut dans la tranquillité pendant près d'une année; mais son funeste penchant le priva encore de

cette ressource. Sa conduite scandaleuse envers quelques-unes de ses élèves fut découverte, et la fuite seule put le mettre à l'abri de la vengeance des parens. Après avoir marché pendant toute la nuit sur la neige, il arriva dénué de tout et mal vêtu près des portes du château de Schleizt, dont l'entrée lui fut d'abord refusée, à cause du mauvais état de ses vêtemens; mais il lui fut enfin accordé de se faire entendre devant le seigneur du lieu qui, charmé par son habileté, quoiqu'il n'eût pas un seul doigt qui ne fût attaqué par la goutte, le fit habiller de neuf et le garda près de lui pendant trois mois. Cependant les réclamations des autorités de Wohnsiedel et la demande de l'extradition de Funck étant parvenues au château, le comte de Schleizt se vit obligé de le renvoyer, après lui avoir donné de l'argent pour la continuation de son voyage. Parti secrètement du château, Funck se dirigea vers la principauté de Schwartzbourg, mais quelques jours après il fut trouvé mort dans un champ près d'Arnstadt. La musique d'église de cet artiste a eu de la réputation; elle est restée en manuscrit. Parmi ces ouvrages, on remarque un drame pour la passion, dont la musique et la poésie étaient de Funck. On a aussi un traité élémentaire de musique sous son nom, sans date ni nom de lieu; cet ouvrage a pour titre : *Compendium Musices*, in-8°. C'est par erreur que Gerber a dit que ce livre a été imprimé à Leipsick en 1670.

FUNK (GODEFROI-BENOÎT), né à Hartenstein, dans le comté de Schœnbourg, en 1734, fit ses études à Freiberg et à l'université de Leipsick. En 1756 il se rendit à Copenhague, pour être précepteur des enfans du prédicateur de la cour, Cramer. Ayant été nommé professeur à l'école de la cathédrale de Magdebourg en 1769, il vint prendre possession de cette place, et, en 1772, il devint recteur de cette même école. L'estime dont il jouissait le fit nommer, contre son gré, conseiller du consistoire, en 1785. Il est mort à Magdebourg le 18 juin 1814, à l'âge de quatre-vingts ans. Savant théologien, il fut aussi musicien distingué, bon pianiste et chanteur agréable. Pendant son séjour à Copenhague, il vécut dans l'intimité de quelques savans, artistes ou poètes, au nombre desquels était Klopstock, qui l'encourageait à composer des cantiques, genre de musique où il montrait du talent. Il a fait insérer dans le *Spectateur du Nord*, publié par Cramer (Copenhague, 1759-1770), trois articles sur la musique. Le premier a pour titre : *Von der Musik, als einem Theile einer guter Erziehung* (De la musique comme partie nécessaire d'une bonne éducation), ann. 1759, p. 80. Le deuxième est intitulé : *Von der Musik* (De la musique en général), 1760, p. 124 et 153. Le troisième traite de la musique d'église (*Ueber die Musik beym Gottesdienste*, idem, p. 179). Ces articles ont été réunis dans les œuvres complètes de Funk, publiées en 2 volumes in-8°. On y trouve aussi sa biographie écrite par lui-même, morceau rempli d'intérêt.

FUNK (CHRISTOPHE-BENOÎT), frère du précédent, magister et professeur de physique à l'université de Leipsick, naquit à Hartenstein, le 3 juillet 1736. Il est mort à Leipsick le 10 avril 1786. On a de ce savant une dissertation intitulée : *De sono et tono* (Leipsick, 1779, 16 pages in-4°), qui a été traduite en allemand, sous le titre de *Versuch ueber die Lehre vom Schall und Ton*, dans le magasin de physique, de mathématiques et d'économies de Leipsick, années 1781 et 1782.

FURCHHEIM (JEAN-GUILLAUME), compositeur allemand dans la seconde moitié du 17e siècle, fut d'abord organiste de l'électeur de Saxe Jean-Georges II, et ensuite maître de chapelle de son successeur Georges III. On connaît de lui deux recueils de pièces instrumentales qui ont pour titres : 1° *Ausserlesenes Violinen Exercitium, aus verschiedenen Sonaten, nebst ihren Arien, Balletten, Alleman-*

den, Couranten, Sarabanden und Giguen, von 5 Partien bestehend (Exercices choisis pour violon, extraits de différentes sonates, d'airs, ballets, allemandes, courantes, sarabandes, gigues, consistant en 5 parties), Dresde, 1687, in-fol. 2° *Musikalische Tafel-Bedienung von 5 Instrumenten, als 2 Violinen, 2 violen, 1 Violon, nebst den G. B.* (Musique de table pour cinq instrumens, tels que 2 violons, 2 violes, 1 basse, avec basse continue), Dresde, 1674, in-fol.

FURIO (LE P. MICHEL-ANGE), religieux cordelier, né à Todi, a écrit un traité de musique intitulé *Armonica Coltura.* Le manuscrit original de ce livre était dans la bibliothèque du P. Martini, à Bologne.

FURLANETTO (BONAVENTURE), surnommé *Musin*, maître de la chapelle de St-Marc, à Venise, naquit en cette ville le 27 mai 1738. On ignore d'où lui venait le surnom de *Musin*. Les premières leçons de musique lui furent données par son oncle, Nicolas Formenti, vieil écuyer du Doge, qui jouait de l'orgue avec quelque habileté. Furlanetto passa ensuite sous la direction de Jacques Bolla, prêtre de la paroisse de Sainte-Marguerite, et apprit de lui les élémens de l'harmonie et de l'accompagnement, mais il n'eut point d'autre maître que lui-même pour le contre-point et la fugue. Ce fut surtout par des exercices pratiques qu'il devint habile dans l'art d'écrire, et qu'il acquit une rare expérience dans cet art; ses meilleures études furent celles qu'il fit en écrivant beaucoup de messes, de motets et de vêpres pour les diverses églises de Venise. Après avoir terminé ses études littéraires et scientifiques au collége des jésuites, il entra dans les ordres, puis il se livra exclusivement à la culture de la musique, et sa réputation s'établit si bien en peu de temps, qu'il fut un des trois compositeurs choisis pour écrire toute la musique d'un des trois jours de la solennité du bienheureux Jérôme Emiliani, fondateur de la congrégation Somasque, dans l'église de Sainte-Marie *della salute*. Cette solennité, où toutes les paroisses assistèrent ainsi que les moines et les religieuses des principaux couvents de Venise, avait attiré dans cette ville une multitude d'étrangers. Une anecdote rapportée par le biographe de Furlanetto fait connaître l'estime dont ce musicien jouissait; la voici : Balthazar Galuppi, célèbre maître de son temps, et l'un des créateurs du véritable Opéra bouffe, n'ayant pas le temps de terminer une messe qu'il avait ébauchée et qui lui était demandée, ne voulut point confier le soin de l'achever au vice-maître de chapelle de St-Marc, ni aux organistes de cette église; mais il fit venir le jeune Furlanetto, lui remit son manuscrit, et lui dit : *Tenez, achevez cela, et souvenez-vous en travaillant que cette messe doit porter mon nom.*

Furlanetto avait à peine atteint l'âge viril quand il fut nommé maître des jeunes filles de l'hôpital de *la Pietà*, emploi fort recherché, et qui procurait beaucoup de considération à l'artiste qui en était chargé. Le jeune maître écrivit pour ses élèves une quantité considérable de messes, d'oratorios, de cantates et de pièces de musique religieuse de tout genre; cette musique, exécutée avec beaucoup d'ensemble sous sa direction, attirait les Vénitiens et les étrangers à cet hôpital, où toutes les parties vocales et instrumentales, même les flûtes, hautbois et cors, étaient exécutées par de jeunes filles. Encouragé par ses succès, il se présenta pour une place d'organiste de Saint-Marc, vacante par l'absence de Ferdinand Bertoni; mais cette place fut donnée injustement à François Bianchi, qui n'avait pas les connaissances nécessaires pour remplir cet emploi. Furlanetto fut consolé de cet échec, quelque temps après, par sa nomination de vice-maître de la chapelle de Saint-Marc, d'abord provisoirement en 1794, puis définitivement en 1797. Il succéda ensuite à Bertoni comme maître de cette chapelle. C'est dans cette dernière position qu'il a donné les témoignages les

plus éclatans de son habileté à traiter la musique d'église, dans le style fugué le plus riche de détails et d'artifices. Sa manière élégante et claire dans la distribution des parties et dans l'art de les faire chanter, l'expression qu'il savait donner aux paroles, et le naturel de ses mélodies, le placent à un rang distingué parmi les bons compositeurs de musique d'église, dans le style concerté. On cite particulièrement comme des chefs-d'œuvre d'expression pathétique ses oratorios *La Caduta delle mura di Gerico*, et *La Sposa de' Sacri Cantici*, ses deux *Miserere*, dont l'un fut écrit pour l'hôpital de *la Pietà*, et l'autre pour celui des *Mendicanti*, enfin son grand *Te Deum*, composé pour la chapelle de Saint-Marc. Furlanetto a écrit aussi beaucoup de psaumes où l'on remarque du génie; ce genre de musique était celui qu'il affectionnait. Parmi ses autres compositions, on cite particulièrement sa cantate théâtrale *Galatea*, ses deux oratorios *Il Tobie*, et *Il Voto di Jefte*, un *Laudate pueri* à trois voix, avec une partie de contrebasse obligée qui a été écrite pour le célèbre Dragonetti, et la cantate religieuse *Il S. Giovanni Nepomuceno*, qui fut chantée par Pacchiarotti.

En 1811, Furlanetto fut nommé maître de contrepoint de l'institut philharmonique de Venise. Il écrivit à cette occasion un traité de fugue et de contrepoint dont il a été répandu des copies par ses élèves, mais qui est resté en manuscrit. Ce savant musicien a cessé de vivre le 6 avril 1817, à l'âge de 79 ans. M. François Caffi (*Voy.* ce nom) a publié une notice sur sa vie et ses ouvrages sous ce titre : *Della Vita e del Comporre di Bonaventura Furlanetto detto Musin veneziano, maestro della cappella ducale di S. Marco, in Venezia*, Picotti, 1820, 40 pages in-8°, avec le portrait de Furnaletto, gravé par Dala, d'après Lorenzini.

FÜRSTENAU (GASPARD), fils d'un musicien de la chapelle de l'évêque de Munster, naquit en cette ville le 26 février 1772, et fut élève de son père pour le hautbois. Devenu orphelin, il fut confié aux soins d'Antoine Romberg, père des artistes célèbres de ce nom. Ce bon Romberg jouait du basson et affectionnait beaucoup son instrument : il voulut déterminer son élève à le cultiver de préférence au hautbois; mais celui-ci, fatigué d'être obligé d'apprendre des instrumens qu'il n'aimait pas, obtint enfin qu'on lui laissât choisir celui qui lui plaisait; il prit la flûte et s'y distingua en peu de temps par son habileté. A l'âge de quinze ans il fut admis dans un corps de musique militaire, et l'année suivante il entra comme flûtiste dans la chapelle de l'évêque. Il prit alors des leçons de composition chez Anton, organiste de la cathédrale, mais sans interrompre ses études de flûte. En 1793, il fit son premier voyage artistique en Allemagne, et l'année suivante il entra comme première flûte dans la chapelle d'Oldenbourg; le duc le choisit en même temps pour son maître de musique et pour celui de toute la famille ducale. La chapelle de cette petite cour ayant été supprimée en 1811, Fürstenau fit avec son fils des voyages dans les principales villes de l'Europe et recueillit partout des applaudissemens. Ce digne artiste est mort à Oldenbourg le 11 mai 1819, d'une atteinte d'apoplexie. Les principaux ouvrages qu'il a publiés sont : 1° Premier concerto pour flûte et orchestre (en *ré*), Leipsick, Breitkopf et Haertel. 2° Deuxième *idem* (en *sol*, op. 12), Leipsick, Peters. 3° Deux symphonies concertantes pour 2 flûtes, arrangées de Pleyel et Franzl. 4° Environ quinze œuvres de polonaises, rondos, pots-pourris et airs variés pour flûte principale et orchestre. 5° Dix œuvres de duos pour 2 flûtes, op. 2, 5, 6, 11, 20, 21, 26, 30, 39, 40, Leipsick, Offenbach, Hambourg. 6° Quelques airs variés, pots-pourris et morceaux détachés pour flûte seule.

FÜRSTENAU (ANTOINE-BERNARD), fils du précédent, est né à Munster le 20 octobre 1792. A peine âgé de six ans, il reçut

des leçons de flûte de son père, et ses progrès furent si rapides, qu'après avoir atteint sa septième année, il put se faire entendre dans un concert public. La flûte précieuse dont le duc lui fit ensuite présent fut un stimulant pour son zèle, et son talent précoce s'accrut dans une progression qui tenait du prodige. Chaque fois qu'il se faisait entendre à Oldenbourg et à Brême (où il faisait des excursions avec son père), il excitait autant d'étonnement que de plaisir. A l'âge de neuf ans il commença à étudier les élémens de l'harmonie et de la composition; mais le défaut de méthode et de précision dans la manière d'enseigner de son maître, ami de son père, lui rendirent ces premières études pénibles et peu profitables; son instinct et sa propre expérience l'instruisirent mieux plus tard, et le mirent en état d'écrire avec une correction suffisante ses compositions instrumentales. En 1803, son père entreprit avec lui un premier grand voyage qui les conduisit à Hambourg et à Copenhague. Deux années après, ils firent un second voyage, traversèrent l'Allemagne, et visitèrent Saint-Pétersbourg. Plus tard, ils ne laissèrent presque jamais écouler un an sans faire quelque excursion, et lorsque la chapelle du duc d'Oldenbourg fut supprimée, en 1811, le père et le fils, devenus inséparables pour l'effet de leurs concerts, parcoururent une grande partie de l'Europe, et partout le jeune Fürstenau recueillit des témoignages d'admiration pour son beau talent. Fatigué de voyages, il accepta en 1817 une place à l'orchestre de Francfort-sur-le-Mein, et se transporta dans cette ville avec toute sa famille. La liaison d'amitié qu'il y forma avec Volweiter exerça une heureuse influence sur ses connaissances dans l'art d'écrire, et cette époque de sa vie est peut-être celle où son talent prit le plus de développement, à cause des méditations auxquelles il put se livrer.

Cependant, rétabli d'une longue indisposition, Gaspard Fürstenau ne pouvait se plaire dans l'inaction; le désir de recommencer ses voyages lui était revenu; pour lui complaire, Antoine-Bernard consentit à le suivre, et tous deux se remirent en route, après que la famille eut repris sa résidence à Oldenbourg. Après avoir visité, pendant l'année 1818, l'Allemagne méridionale et la Hollande, les deux artistes arrivèrent à Aix-la-Chapelle pendant que le Congrès y était assemblé; le fini remarquable de leur exécution produisit une vive sensation dans cette ville. De retour à Oldenbourg au commencement de 1819, Antoine-Bernard eut la douleur de perdre son père qui avait été pour lui l'ami le plus tendre, et le véhicule de son talent. Le chagrin qu'il en conçut développa en lui le germe d'une fièvre scarlatine maligne qui mit ses jours en danger, et dont la convalescence fut lente. Rendu enfin à la santé, il accepta la place de première flûte à la chapelle royale de Dresde, déterminé particulièrement en cela par le désir de connaître Charles-Marie de Weber, alors directeur de cette chapelle. Il s'éloigna donc d'Oldenbourg avec sa mère et ses sœurs, et se rendit à son nouveau poste en 1820. Il y reçut l'accueil le plus flatteur et le plus cordial de la cour, des artistes et du public. La situation agréable qu'il avait trouvée à Dresde lui permit de s'occuper de la publication de beaucoup d'ouvrages qu'il avait en portefeuille, ou qu'il écrivit alors. On croit que Weber ne fut pas étranger à la facture de l'instrumentation de ses concertos et de ses autres grandes compositions pour son instrument. Ce fut aussi à cette époque de sa carrière qu'il forma plusieurs élèves qui sont aujourd'hui placés comme des artistes distingués dans les villes les plus importantes de l'Allemagne. Sa vie était devenue plus sédentaire, quoiqu'il n'eût pas absolument renoncé aux voyages. En 1823 il en fit un en Danemarck; en 1824, un autre en Bavière; en 1826, il visita Paris et Londres. Ce fut entre ses bras que Charles-Marie de Weber s'éteignit dans cette dernière ville. En 1828, Fürstenau donna des concerts à Vienne et à

Prague; dans l'année suivante, il visita Münster et Oldenbourg, villes où s'était passée son enfance, et qui avaient vu ses premiers succès. En 1830, il parcourut de nouveau le Danemarck et la Suède; dans les années 1831 et 1832, il visita Hambourg, Berlin, et quelques autres grandes villes de l'Allemagne septentrionale. Depuis lors, les voyages ont eu pour lui un nouvel intérêt par les succès de son fils.

Fürstenau, maintenant âgé de quarante-cinq ans, est considéré en Allemagne comme un des premiers, si ce n'est le plus habile des flûtistes de l'Europe. Son talent, est aussi remarquable par la pureté, le volume et les nuances du son, la promptitude et la netteté des coups de langue, que par l'élégance du style, l'expression et le caractère élevé des pensées. La musique composée par cet artiste est d'ailleurs estimée comme ce qui a été fait de meilleur pour la flûte dans ces derniers temps. Au nombre de ses ouvrages, on remarque : 1° Douze concertos pour flûte et orchestre, œuvre 12 (en *mi* mineur), 33, 35 (en *ut* dièse mineur), 40, 41, 52 (en *la* bémol), 58, 63, imprimés à Leipsick et Brunswick, 77 (en *mi*), à Offenbach, 84 (en *ré*), Halle, Helmuth, 87 (2me symphonie concertante pour 2 flûtes, en *mi*), ibid. 2° Deux polonaises pour flûte et orchestre, œuvres 3, Hambourg, Boehme, et 31 (en *fa*), Leipsick, Probst. 3° Quatorze thèmes variés pour flûte et orchestre ou quatuor, œuvres 4, 26, 27, 30, 34, 43, 45, 53, 70. 72, 82, 86, 93. 4° Six nocturnes pour flûte et piano, œuvres 68, 73, 76, 78, 79, 81, Vienne, Copenhague, Dresde, Leipsick. 5° Duos pour deux flûtes, œuvres 13, 25, 32, 36, 37, 56, 59, 61, 75, 83, 85, 89, Leipsick, Copenhague, Londres, Dresde. 6° Exercices et grandes études pour flûte seule, œuvres 15 et 29; caprices, œuvre 80, Leipsick. 7° Plusieurs rondeaux, pots-pourris, etc. 8° Méthode de flûte, œuvre 42, Leipsick, Breitkopf et Haertel; bon ouvrage devenu classique en Allemagne. 9° Quatuor pour 4 flûtes, morceau traité avec beaucoup d'adresse et d'intelligence. 10° Un article inséré dans la 27e année de la Gazette musicale de Leipsick (p. 709) sous ce titre : *Etwas ueber die Flœte und das Flœtenspiel* (Idées sur la flûte et sur le jeu de cet instrument).

FURSTENAU (MAURICE), fils d'Antoine-Bernard, est né à Dresde en 1824. Élève de son père pour la flûte, il avait à peine atteint l'âge de six ans lorsqu'il commença l'étude de cet instrument, et au mois d'octobre 1832 il put se faire entendre dans un concert public et y exciter l'étonnement des habitans de Dresde. Dans sa neuvième année, il joua, au commencement de 1833, dans un concert de la cour, en présence du roi, qui, pour lui témoigner sa satisfaction, lui remit une précieuse montre en or. Depuis lors, le jeune Fürstenau a accompagné son père dans ses voyages en Allemagne, et partout son talent précoce a fait naître le plus vif intérêt. Il y a lieu de croire que cet enfant se placera un jour au rang des artistes les plus distingués de l'Europe.

FUSS (JEAN), né en 1777 à Telma en Hongrie, reçut sa première éducation à Baja, où il était enfant de chœur. Dès ses premières années on reconnut en lui d'heureuses dispositions pour la musique. Destiné à l'enseignement, il fit de rapides progrès dans cet art et dans les sciences. Placé ensuite comme précepteur dans une noble famille du comté de Stahl-Weissenbourg, il y fit ses premiers essais de composition pour l'église, et pour de petits théâtres de société. Plus tard, il obtint une place de maître de musique à Presbourg, et fit représenter au théâtre de cette ville le duodrame intitulé *Pyrame et Thisbé,* qui obtint beaucoup de succès. Peu de temps après, il se rendit à Vienne, pour y faire un cours complet de contrepoint, sous la direction d'Albrechtsberger. Ce fut dans cette ville qu'il écrivit un grand nombre de productions pour le

piano qui le firent connaître avantageusement des artistes et des amateurs. Les conseils bienveillans de Joseph Haydn lui furent d'un grand secours pour la clarté du style et la bonne disposition des idées. Plus avancé en âge, Fuss accepta la place de directeur de la musique du théâtre de Presbourg, et ses efforts ne contribuèrent pas peu à l'amélioration de l'exécution de la musique dramatique dans cette ville. Le théâtre ayant été fermé pendant la saison d'été, il retourna à Vienne, y donna des leçons et se mit à travailler pour la scène. On dit qu'il était en même temps chargé de la correspondance de la Gazette musicale de Leipsick. Tant de travaux, peu d'accord avec sa faible constitution, lui causèrent une irritation nerveuse, et détruisirent sa santé. On lui conseilla l'usage des bains chauds d'Ofen, en Hongrie. Ce voyage, qui lui offrait l'occasion de revoir un frère et des amis de sa jeunesse, sembla le ranimer; on conçut l'espoir de le rendre à la santé; mais bientôt une fièvre maligne et nerveuse survint et le mit au tombeau après quatre jours de maladie, le 9 mars 1819. On connaît de cet artiste : 1° *Pyrame et Thisbé*, mélodrame avec des airs et des chœurs. 2° *Watwort*, idem. 3° *Isaac*, idem. 4° *Judith*, idem. 5° *Jacob et Rachel*, idem. 6° *Der Kæfig* (La cage), opérette; 7° *La Boîte de Pandore*, idem. 8° Une messe solennelle et plusieurs morceaux de musique d'église. 9° Ouverture pour la tragédie de Schiller, *La Fiancée de Messine*. 10° Une pantomime, gravée à Leipsick, chez Breitkopf et Haertel. 11° Un quatuor pour flûte, œuvre 5, Vienne, Hasslinger. 12° Des trios pour clarinette, alto et basse, Vienne, Artaria. 13° Un quatuor pour le cor de bassette, op. 2, Vienne, Hasslinger. 14° Des sonates pour piano et violon, op. 4, 34, 36 et 39, Vienne, Artaria et Hasslinger. 15° Des sonates pour piano à quatre mains, œuvres 7 et 38, Vienne, Diabelli et Hasslinger. 16° Sonates pour piano seul, op. 18, Vienne, Diabelli. 17° Des rondeaux *idem*, op. 20 et 37, *ibid*. 18° Des variations *idem*, op. 11 et 12, *ibid*. 19° Cinq recueils de danses *idem*, *ibid*. 20° Des recueils de chansons allemandes, avec accompagnement de piano, œuvres 9, 16, 22, 23, 29 et 31, Vienne, Leipsick et Bonn.

FUX (MATHIEU), très bon fabricant de luths, attaché à la cour de Vienne, dans le 17e siècle.

FUX (JEAN-JOSEPH), ou plutôt vraisemblablement FUCHS, compositeur et écrivain didactique sur la musique, naquit dans la Haute-Styrie en 1660, et fut maître de chapelle de la cour de Vienne pendant quarante ans, sous les règnes des empereurs Léopold, Joseph Ier et Charles VI, qui étaient fort instruits dans la musique. Dlabacz dit que son éducation musicale fut faite en Bohême, et qu'il augmenta ses connaissances en visitant les meilleures chapelles de l'Allemagne, de la France et de l'Italie. Ces renseignemens sont à peu près tout ce qu'on possède sur ce maître. On ignore en quelle année il se fixa à Vienne, mais on sait qu'en 1695 il était déjà au service de la cour impériale. Les trois empereurs dont il fut successivement le maître de chapelle lui témoignèrent toujours beaucoup d'estime. Les premiers ouvrages de Fux furent des compositions religieuses qui sont restées en manuscrit, particulièrement des messes à trois et à quatre voix, avec orgue ou orchestre. Son service à la cour impériale l'obligeait aussi à écrire des pièces de musique instrumentale; il en publia un recueil à Nuremberg, en 1701, sous ce titre : *Concentum musico-instrumentalem in 7 partitas divisum*, in-fol. Cet ouvrage est dédié à l'empereur Joseph Ier. Après cette publication, plusieurs années s'écoulèrent sans que le nom de Fux retentît en public; mais en 1714 il écrivit pour l'anniversaire de la naissance de l'archiduchesse, tante de l'empereur Charles VI, l'opéra intitulé *Élisa*. L'empereur fut si satisfait de cet ouvrage, que pour donner

à son maître de chapelle un témoignage éclatant de son estime, il voulut accompagner lui-même au clavecin pendant la troisième représentation. Ce fut à cette occasion que Fux, placé près de l'empereur et lui tournant les feuilles de la partition, s'écria, voyant l'habileté du monarque dans l'art d'accompagner : *Quel dommage que votre majesté ne soit pas un maître de chapelle ! — Il n'y a pas de mal, monsieur le maître*, répondit en riant Charles VI; *je me trouve bien comme cela*. Après la représentation il y eut une loterie de bijoux pour les exécutans de l'ouvrage; la valeur des lots était depuis 500 jusqu'à 2,000 florins, et tous les numéros étaient gagnans. La partition d'*Élisa* fut gravée à Amsterdam, en 1715, chez Le Cène, et les exemplaires, tirés à petit nombre sur un papier de choix, furent vendus 30 florins de Hollande.

L'année 1723 fut une des plus glorieuses de la vie de Fux. A l'occasion du couronnement de Charles VI, comme roi de Bohême, qui devait se faire à Prague, le maître de chapelle fut chargé d'écrire le grand opéra, *Costanza e Fortezza*. Tous les chanteurs et musiciens de la chapelle impériale furent envoyés dans la capitale de la Bohême et se joignirent aux principaux artistes de cette ville et à beaucoup d'autres qu'on avait fait venir d'Italie et d'Allemagne. Fux était atteint de la goutte; l'empereur le fit transporter à Prague en litière, pour qu'il pût assister à la représentation de son ouvrage, et fit placer son fauteuil près du sien. Le chœur était formé de cent chanteurs, et 200 musiciens composaient l'orchestre. Le maître italien Caldara dirigeait l'exécution. Une multitude d'étrangers et d'artistes de distinction s'étaient rendus à Prague pour cette occasion solennelle; ils donnèrent des applaudissemens à la composition de Fux, et rien ne manqua à la gloire du vieux maître. Burney, qui paraît avoir vu la partition de *Costanza e Fortezza*, dit que les chœurs de cet ouvrage sont dans le style français de l'époque où ils ont été écrits. Les airs de ballets de la pièce n'avaient pas été composés par Fux. Le livret imprimé à Vienne nous informe de cette circonstance; il a pour titre : *Costanza e fortezza, festa teatrale per musica, da rappresentarsi nel reale castello di Praga, per il felicissimo giorno natalizio della sua Ces. et Cat. Reale Maestà di Elisabeta-Christina, Imperatrice regnante, per commando della S. C. et C. Reale Maestà di Carlo VI, imper. de' Romani sempre augusto, l'anno* 1723. La Poesia e del sig. *Pietro Paccati, poeta di S. M. Ces.; la musica è del sig. Gio. Gioseffo Fux, maestro di cappella di S. M. Ces.; con le Arie per i balli del sig. Nicolo Matthei, direttore della musica istrumentale di S. M. Ces. e cat. Vienna d'Austria, appresso Gio. Piet. Van Ghelen; in-*8°.

Un nouveau témoignage d'estime fut donné par l'empereur à son maître de chapelle en 1725, lorsque le monarque voulut faire la dépense nécessaire pour l'impression du grand traité de composition auquel Fux avait consacré plusieurs années, et qu'il publia sous ce titre : *Gradus ad Parnassum, sive Manuductio ad compositionem musicæ regularem*, etc. Cet ouvrage, devenu classique, est aujourd'hui la seule production de Fux connue dans le monde musical. Le dernier ouvrage du vieux maître fut l'opéra *Enea negli Elisi*, écrit à Vienne en 1731. Il était alors âgé de soixante-onze ans et accablé d'infirmités. En 1732, époque de la publication du Lexique de Walther, Fux vivait encore; mais par une singularité remarquable à l'égard d'un homme si haut placé dans l'art, par son mérite et par sa position, c'est tout ce qu'on sait de ses dernières années, et l'on ignore quand il a cessé de vivre. L'absence de renseignemens sur la carrière de cet artiste ne doit être attribuée qu'à lui-même, car Mattheson insista deux fois près de lui afin d'obtenir les renseignemens biographiques nécessaires pour

l'article qu'il lui destinait dans son livre intitulé *Grundlæge einer Ehrenpforte*. Il est vrai que le critique de Hambourg avait blessé la susceptibilité de Fux en attaquant, dans le deuxième volume de son *Nouvel orchestre*, les principes de l'ancienne solmisation, qui étaient ceux que Fux enseignait encore, suivant la doctrine des écoles d'Italie. Ce qu'il y eut de plus singulier, c'est que Mattheson dédia ce volume au maître de chapelle, qui peut-être considéra cette dédicace comme une insulte. Fux remercia cependant Mattheson, mais on voit percer un certain orgueil dans sa réponse à la demande que celui-ci avait faite de documens pour sa biographie. « Je pourrais sans doute (lui « dit-il) écrire des choses avantageuses à « ma personne, et dire comment je me « suis élevé dans mes diverses fonctions, « s'il n'était contre la modestie de faire « soi-même son propre éloge. Il doit me « suffire d'avoir été trouvé digne d'être « premier maître de chapelle de Char- « les VI. »

Les productions de Fux sont de quatre espèces, savoir : 1° La musique d'église; 2° Les opéras; 3° La musique instrumentale; 4° Son traité du contrepoint et de la fugue. En voici la liste et l'analyse rangés dans cet ordre. I. MUSIQUE D'ÉGLISE. 1° *Missa, Kyrie cum Gloria, Credo, Sanctus et Agnus*, à 4 voix et orgue, 2° *Missa canonica, Kyrie cum Gloria, Credo, Sanctus et Agnus*, pour 4 voix et orgue. 3° *Missa beatissimæ Virginis immaculatæ conceptionis, Kyrie cum Gloria, Credo, Sanctus et Agnus*, à 4 voix, 2 violons, alto, 2 hautbois, cor, trois trombones et orgue. 4° *Missa pro solemn. fest. Kyrie cum Gloria, Credo, Sanctus et Agnus*; pour 4 voix, 2 violons, 2 hautbois, alto et orgue. 5° *Missa canonica, Kyrie cum Gloria, Credo, Sanctus et Agnus*, à 4 voix, 2 violons, alto, 2 hautbois et orgue. 6° *Missa brevis, Kyrie cum Gloria, Credo, Sanctus et Agnus*, à 4 voix, 2 violons, alto, 2 hautbois, 2 trompettes, timbales et orgue. 7° Motet, *Ad te, Domine, levavi animam meam*, à 4 voix et orgue, Ce morceau se trouve en partition dans le chapitre du *style à capella* du *Gradus ad Parnassum*. 8° Psaume III : *Confitebor tibi, Domine*, à 4 voix, 2 violons, 2 hautbois, 2 violes, violoncelle et orgue. Tous ces ouvrages existaient dans l'ancien assortiment de musique manuscrite de Breitkopf à Leipsick ; le catalogue de la grande vente faite publiquement au mois de juin 1836 fait voir qu'il ne restait plus de tout cela qu'une messe en *sol* mineur. 9° *Missa in contrapunto nell' terzo tono*. 10° *Libera me, Domine*. 11° *Salve Regina*. Ces trois dernières compositions sont indiquées dans le catalogue du marchand de musique Traeg, publié à Vienne en 1804. 12° *Missa col titolo* d'Alternazione, *a quattro voci ed organo*. Cette messe est citée par Fux dans son *Gradus ad Parnassum*. 13° *Missa de vicissitudinis quatuor vocum et organo*. Le *Kyrie* de cette messe se trouve en partition dans le même ouvrage. 14° *Missa* in fletu solatium *quatuor vocum et organo*. Le *Kyrie*, à 4 voix, et le *Christe*, à trois, de cette messe, sont en partition dans le même livre. 15° *Missa :* Credo in unum Deum, *quatuor vocum et organo*. *L'Amen* du *Credo* de cette messe est en partition dans le même livre. 16° *Ave Maria*, à quatre voix, sans orgue. Il est en partition dans le même livre. Tous ces morceaux font voir que Fux possédait les bonnes traditions des écoles italiennes dans l'art d'écrire. Son harmonie est pure; sa modulation, naturelle, quoiqu'elle ne soit pas dépourvue de cadences inattendues. Son style fugué est élégant et vif; les voix sont bien placées, chantent d'une manière facile, et souvent leurs entrées sont d'un effet heureux et piquant. Avec tant de mérite comme compositeur, Fux ne méritait pas l'oubli où il est tombé de nos jours, ni la réputation de musicien pédant qu'il a eue longtemps. II. OPÉRAS. 1° *Elisa*, opéra, gravé en partition à Amsterdam chez Le Cène, 1715. 2° *Psyche*, opéra en 3 actes.

1719. La partition manuscrite de cet ouvrage existait chez Traeg, à Vienne, en 1804. 3° *La corona d'Arianna*, opéra représenté à la cour impériale, en 1726. 4° *Costanza e Fortezza*, fête théâtrale, représentée à Prague en 1723. 5° *Enea negli Elisi*, à Vienne, en 1731. III. MUSIQUE INSTRUMENTALE. 1° *Concentus musico-instrumentalis in 7 partitas divisas*. Nuremberg, 1701, in-fol. 2° 6 ouvertures pour deux violons, viole, basse, deux hautbois et un basson. Vienne (sans date), in-fol. 3° Trios pour 2 violons et basse, en manuscrit. Mattheson fait un pompeux éloge de cet ouvrage dans sa *Critica musica* (t. I, p. 131, n. 1), et dit même que Fux y est incomparable. IV. DIDACTIQUE. *Gradus ad Parnassum, sive manuductio ad compositionem musicæ regularem, methodo novâ, ac certâ, nondum ante tam exacto ordine in lucem edita : elaborata à Joanne Josepho Fux*, etc. *Viennæ Austriæ, Typis Joannis Petri Van Ghelen*, 1725. in-fol. Cet ouvrage est divisé en deux livres. Le premier, qui renferme 23 chapitres, est entièrement relatif aux proportions des intervalles des sons, d'après les principes numériques des géomètres. Le dernier chapitre de ce livre est le seul qui se rapporte à l'objet que Fux s'était proposé : il renferme des notions sur les intervalles considérés sous le rapport musical; et sur leur mouvement dans l'harmonie. Le deuxième livre, composé de dialogues entre un maître et son élève, renferme des instructions sur les différens genres de contrepoints simples et doubles, sur l'imitation et la fugue à deux, trois et quatre parties, et sur l'application de ces choses dans les différens styles de la composition, avec beaucoup d'exemples. Le livre de Fux a été l'objet de beaucoup d'éloges exagérés et de critiques injustes. On ne peut nier que l'ordre établi, dans cet ouvrage, pour la progression des études ne soit excellent, rationnel et fondé sur un très bon système d'analyse de l'art d'écrire. Cet ordre a été trouvé si bon, que tous les traités de contrepoint et de fugue publiés postérieurement ont été calqués sur le même plan, bien que les détails aient été perfectionnés. Sans doute, Fux a trouvé les élémens de sa classification dans les ouvrages de J. M. Bononcini, de Cerretto, de Tevo, de Penna, et même dans les Institutions harmoniques de Zarlino ; mais la liaison des faits n'avait pas encore été aussi bien établie que dans son livre. Sous ce rapport, *Le parfait maître de chapelle* de Mattheson, et le *Tractatus musicus compositorio-practicus* de Spiess, publiés plusieurs années après le *Gradus ad Parnassum*, sont bien inférieurs à ce livre, bien qu'ils renferment des choses estimables sur diverses parties du style moderne, trop négligées par Fux. Le plus important et le plus juste reproche qu'on peut faire à ce maître, est d'avoir manqué absolument de critique et de raisonnement dans l'analyse des règles qu'il a données ; règles puisées dans un très bon sentiment de pratique, mais dont il n'a presque jamais aperçu la véritable origine. Lorsqu'il veut résoudre des difficultés proposées par son élève, il ne trouve que de niaises réponses où la question est éludée plutôt qu'éclaircie. A l'égard de quelques exemples de contrepoint simple de son livre, qui ont été l'objet d'amères critiques, il faut remarquer que l'ancienne tonalité prise pour base de son travail a des résultats qui choquent les habitudes de notre oreille, mais qui ne paraissaient pas aussi étranges à l'époque où Fux écrivait, parcequ'on était plus accoutumé à entendre de la musique composée dans cette tonalité. Le seul tort qu'on peut reprocher à l'écrivain, sous ce rapport, est d'avoir voulu introduire dans cette tonalité certaines circonstances harmoniques qui y sont absolument étrangères; par exemple la quinte dans le retard de la sixte par la septième qui jette dans l'harmonie beaucoup de dureté, parce qu'elle n'est pas analogue à la constitution de l'accord non retardé. Fux a manqué de discernement en plusieurs

choses de ce genre, n'ayant point fait la distinction de l'harmonie qui appartient à la tonalité du plain-chant, et de celle qui est de l'essence de la tonalité moderne.

On s'est étonné que Fux ait écrit son livre en latin, ce qui en a rendu l'usage à peu près inutile aux musiciens, dont l'éducation littéraire est en général négligée; mais, né dans la Styrie, il connaissait peu le génie du bon allemand, et l'on voit, par les lettres qu'il a écrites à Mattheson, que son style en cette langue était fort mauvais.

L'ouvrage de Fux a été traduit en allemand par Mizler, sous ce titre : *Gradus ad Parnassum oder Anführung zur Regelmæssigen musikalischenComposition,* Leipsick, Mizler, 1742, in-4°. Cette traduction, qui a le mérite d'être fidèle, est incommode parce que les exemples ont été séparés du texte et gravés à part. L'exécution typographique de la traduction italienne faite par l'abbé Alexandre Manfredi est préférable, parce que la disposition originale de l'ouvrage y a été conservée; elle est intitulée : *Salita al Parnasso o sia Guida alla regolare composizione della musica, con nuovo e certo metodo non per anche in ordine si esatto data alla luce, e composta da Giovanni Giuseppe Fux,* etc., In Carpi, 1761, in-fol. En 1773 une fort mauvaise traduction française, faite par un maître de musique de la maison de Saint-Cyr, nommé Pietro Denis, parut sous ce titre : *Traité de composition musicale fait par le célèbre Fux.* Il semble, d'après ce que dit ce Denis que Cafaro, appelé par lui *Caffro*, avait fait une autre traduction italienne du *Gradus ad Parnassum*, et qu'il en avait introduit l'usage dans le conservatoire qu'il dirigeait; mais ce fait ne s'est pas vérifié depuis lors. A l'égard de la traduction française, on n'y trouve du premier livre que le dernier chapitre, et toute la fin du deuxième, relative aux divers styles, y manque aussi. La traduction est en elle-même inexacte et mal écrite, et l'exécution typographique en est si mauvaise, que l'ouvrage est à peine lisible. Il y a aussi une traduction anglaise du *Gradus* sous ce titre : *Faux's* (et non *Feaux's*, comme il est dit dans le catalogue de Preston, Londres, 1797) *practical rules for learning composition, translated from the latin,* Londres, 1791, in-4°. Le P. Paolucci a inséré un exemple de style fugué extrait de l'ouvrage de Fux, au commencement du deuxième volume de son *Arte pratica di contrapunto.* On trouve deux lettres de Fux à Mattheson sur la solmisation et le nombre des modes, dans le 2me volume de la *Critica musica* de ce dernier (p. 185 et 197).

FUX. *Voyez* Fuchs.

G

GABLER (MATHIEU), docteur en théologie et en philosophie, né à Spalth, en Franconie, le 22 février 1736, entra d'abord chez les Jésuites, en 1769, à Ingolstadt, fut ensuite conseiller de l'électeur de Bavière, et enfin pasteur à Wembdigen en 1788. On a de lui une dissertation intitulée *Abhandlung von Instrumentalton* (Traité sur le ton des instrumens). Ingolstadt, 1776, in-4°. Ce savant est mort à Wembdingen le 30 mars 1805.

GABLER (. . .), excellent facteur d'orgues, vivait vers le milieu du dix-huitième siècle à Ravensbourg, en Souabe, et mourut en cette ville vers 1784. Parmi les bons ouvrages qu'il a construits, on remarque l'orgue de Wittenberg, celui de l'abbaye d'Ochsenhausen, et surtout celui de l'abbaye de Weingarten, un des plus grands et des plus beaux qu'il y eût en Allemagne. Cet instrument était composé de 76 jeux effectifs, dont plusieurs de trente-deux pieds ouverts, quatre claviers à la main, et un clavier de pédale. Don Bedos en a donné la description, avec une planche qui représente la façade de cet orgue.

GABLER (CHRISTOPHE-AUGUSTE), professeur de piano et compositeur pour cet instrument à Reval, sur la Baltique, est né à Muhldorf en 1770. Fils d'un prédicateur, il était destiné à l'état ecclésiastique, et son père lui fit faire en 1790 un cours de théologie à Leipsick. Quatre ans après, il eut la place de secrétaire chez le comte de Kospoth; mais, ne trouvant pas dans cette position les avantages qu'il avait espérés, il la quitta bientôt, et retourna à Leipsick pour y étudier le droit. Il s'appliqua en même temps avec assiduité à l'étude de la musique. En 1800 il enseignait déjà cet art à Reval, et y donnait des concerts où il se faisait remarquer par son habileté sur le piano autant que par le bon goût de ses compositions. Depuis lors il n'a pas quitté cette ville. Parmi les compositions de cet artiste, on remarque : 1° *Der Pilger am Jordan* (Le pèlerin au Jourdain), oratorio, en partition réduite pour le piano, Leipsick, 1798, Breitkopf et Haertel; 2° Chant funèbre sur la tombe d'un ami, à 4 voix avec accompagnement d'orchestre ou de piano, *ibid.;* 3° Six sonates pour piano seul; 4° Sonates, polonaises, rondeaux, marches, variations pour piano à quatre mains, *ibid.;* 5° Chansons allemandes, avec accompagnement de piano, 4 recueils, *ibid.;* 6° Chants maçonniques, avec un hymne à l'empereur de Russie à 4 voix avec acc. de piano, *ibid.;* 7° *Der Abschied vom Doerfchen* (L'adieu au village), poème, à 8 voix avec acc. de piano, *ibid.;* 8° Thèmes variés pour piano seul, 10 œuvres, Leipsick, Breitkopf et Haertel, Peters; 9° Sonates et fantaisies pour harpe et violon ou flûte, *ibid.;* 10° Airs variés pour violon, avec acc. d'un second violon, viole et basse; 11° Variations pour 2 cors et piano.

Jeannette Gabler, fille de cet artiste, née à Reval, s'est fait entendre avec succès sur le piano dans les concerts de cette ville. Elle a publié à Leipsick un rondeau pour le piano, et 6 chansons allemandes.

GABRIELI (ANDRÉ) ou GABRIELLI, musicien distingué, né à Venise vers 1520, était issu d'une famille noble de cette ville. Après avoir fait de bonnes études musicales sous la direction d'Adrien Willaert, il fut choisi pour succéder à Annibal ou Hannibal de Padoue, dans une des places d'organistes de la cathédrale de Saint-Marc, le 30 septembre 1556. Pendant 30 ans il remplit les fonctions de cette place : il mourut en 1586. André Gabrieli est souvent désigné par ses contemporains sous le nom d'*André Gabrieli de Cana-*

reio [1], c'est ainsi qu'il est cité par Garzoni, dans le 13me discours de sa *Piazza universale;* mais cet auteur ne fait pas connaître ce qui avait fait ajouter ce nom de *Canareio* à celui de *Gabrieli*. Quelques écrivains ont cru que André Gabrieli fut le frère de Jean Gabrieli, célèbre organiste et compositeur vénitien qui vécut à la fin du seizième siècle et au commencement du dix-septième [2]; mais c'est une erreur : il était l'oncle, et il fut le maître de celui-ci, ainsi que nous l'apprend Jean Gabrieli dans l'épître dédicatoire de la collection intitulée : *Concerti di Andrea e di Gio. Gabrieli, organisti della serenissima Signoria di Venezia : continenti musica di chiesa, madrigali*, etc. (Venise, Gardane, 1587). Il y dit : « Si André Gabrieli n'avait été mon oncle, j'oserais affirmer que comme il y a en général peu de « peintres et de sculpteurs à la même hauteur, de même il y a peu de musiciens et « d'organistes qui l'aient égalé. Mais, n'étant guère moins pour lui qu'un fils par « les liens du sang, je ne puis dire librement « ce que m'inspirerait le sentiment et la « vérité. Qui pourrait nier d'ailleurs qu'il « a été admirable dans chaque partie de « l'harmonie, et en quelque sorte divin? « Je pourrais sans crainte faire l'éloge de « son habileté, de ses rares inventions, de « ses formes nouvelles et des grâces de son « style, etc. » La plupart des contemporains et des successeurs d'André Gabrieli confirment les éloges que son neveu accorde à ses talens, et Alberici dit de lui, dans son catalogue des écrivains illustres de Venise (p. 8) : *Uomo di gran valore, e molto stimato e massimo nella musica.*

Les compatriotes de Gabrieli lui donnèrent un témoignage de leur estime pour son mérite lorsqu'ils le chargèrent, en 1574, de composer la musique pour les fêtes publiques qui furent données à Henri III, lorsqu'il passa à Venise, à son retour de Pologne, pour succéder à son frère Charles IX, comme roi de France. Des morceaux de tout genre furent écrits pour cette occasion par le célèbre artiste; il en a été inséré deux dans la collection publiée par Gardane, en 1587, sous le titre de *Gemme musicali.* L'un est écrit à 12 voix en deux chœurs, l'autre à 8 voix, également divisées en deux chœurs. Ces morceaux donnent une haute idée de l'habileté de Gabrieli dans l'art d'écrire. On connaît de ce musicien : 1° *Motetti a cinque voci*, Venezia, 1565, in-4°. Il y en a une deuxième édition datée de Venise, 1584. *Missarum sex vocum lib.* 1, Venetiæ, 1570. 2° *Madrigali a cinque voci, lib.* 1, ibid., 1572. 3° *Madrigali a cinque e sei voci con un dialogo ad otto,* ibid., 1572, Nuremberg, 1572, in-4°. 4° *Il primo libro de' madrigali a tre voci,* Venise, 1575, Nuremberg, même année. 5° *Liber* 1 *cantionum ecclesiast. 4 vocum omnibus sanctor. solemnitat. deserv.*, Venise, 1576, in-4°. 6° *Cantionum sacrarum pars* 1, 6—16 *voc.*, Venise, 1578, in-4°. Madrigali a 3—6 voci, lib. II, Ven., 1582, *idem.*, lib. III, Ven., 1583. *Canzoni alla francese per l'organo*, Venezia, 1571. Deuxième édition, Venise, 1605. La 2ᵉ partie de ce recueil a paru la même année, dans la même ville. 6° (bis) *Sonate a cinque per i stromenti,* Venezia, appresso Ang. Gardane, 1586, in-4°. 7° *Canti concerti di Andrea e di Gio. Gabrieli, organisti della serenissima Signoria di Venezia : continenti musica di chiesa, madrigali ed altri per voci e stromenti musicali a* 6, 7, 8, 10, 12 *e* 16. *Novamente con ogni diligenza dati in luce. In Venezia appresso Angelo Gardane,* 1587. Ce recueil, publié par Jean Gabrieli, après la mort de son oncle, contient soixante-sept morceaux de celui-ci, et dix de l'éditeur. Les pièces d'orgue d'André

[1] M. l'abbé Baini écrit *Andrea di Canareggio* (Mem. stor. crit., t. I, p. 147, n. 226); il n'a pas su que ce musicien est le même que André Gabrieli.

[2] M. l'abbé Baini est tombé dans cette erreur dans ses Mémoires sur la vie et les ouvrages de Pierluigi de Palestrina (t. II, pag. 316, n. 636).

Gabrieli ont été recueillies avec celles de son neveu, et publiées dans trois recueils intitulés : *Intonazioni d'organo, lib.* 1, Venise, 1593. *Ricercari per l'organo, lib.* 2, ibid., 1595. *Ricercari per l'organo, lib.* 3, ibid., 1595. Ces trois collections sont citées par le P. Martini dans l'*Indice* des auteurs de son histoire de la musique (t. 1er et 2e). Les *Madrigali et Ricercari* à 4 voix (Venise, 1587), les *Psalmi pœnitentiales*, à 6 voix (ibid., 1583), les *Madrigali*, à 6 voix (Venise, 1585), et les *Ecclesiasticæ cantiones* (Venise, 1589), cités par Gerber, comme des productions d'André Gabrieli, ne lui appartiennent pas, mais sont de son neveu. On trouve un sonnet à cinq voix de ce compositeur dans un recueil qui a pour titre : *Corona di dodici sonetti di Gio. Battista Zuccarini alla gran duchessa di Toscana, posta in musica da dodici eccellentissimi autori, a cinque voci. In Venezia, appresso Angelo Gardane*, 1586. Il y a des madrigaux composés par André Gabrieli dans les recueils qui ont pour titre : 1° *Musica divina di XIX autori illustri a* 4, 5, 6 *et* 7 *voci, nuovamente raccolta da Pietro Phalesio, e data in luce; nella quale si contengono i più eccellenti madrigali che hoggidi si cantino, in Anversa appresso Pietro Phalesio et Giovanni Bellero*, 1595, in-4° obl.; 2° *Harmonia celeste, di diversi eccellentissimi musici a* 4, 5, 6, 7 *e* 8 *voci, nuovamente raccolta per Andrea Pevernage, e data in luce; in Anversa, appresso Pietro Phalesio et Giov. Bellero*, 1593, in-4° obl.; 3° *Symphonia angelica, di diversi eccellentissimi musici a* 4, 5 *et* 6 *voci, nuovamente raccolta per Huberto Waelrant et data in luce. In Anversa, appresso Pietro Phalesio et Giov. Bellero*, 1594, in-4° obl. Les élèves les plus distingués d'André Gabrieli sont Jean Gabrieli, son neveu, Leon Hassler, qui reçut ses conseils pendant une année, et le célèbre organiste hollandais Swelling, qui prit de lui des leçons d'orgue, bien qu'il fût élève de Zarlino pour les autres parties de son art.

GABRIELI (JEAN), neveu du précédent, né à Venise vers le milieu du seizième siècle, eut, comme on l'a vu dans l'article précédent, André Gabrieli, son oncle, pour maître de chant, d'orgue et de composition. La vie de ce grand artiste est tout entière dans ses travaux, dans son influence sur l'art de son temps, et dans l'opinion que ses contemporains et ses successeurs ont eue de ses talens, car les circonstances de cette vie sont presque complétement ignorées. M. de Winterfeld, qui a fait de Jean Gabrieli le prétexte d'un gros livre, où l'on trouve de fort bonnes choses noyées dans une multitude de détails étrangers au sujet [1], M. de Winterfeld, dis-je, n'a pas fourni en réalité de renseignemens positifs sur cet homme remarquable, et ce qu'il en dit pourrait être renfermé en vingt-cinq ou trente lignes, y compris les titres des ouvrages. Tout ce qu'on sait à l'égard de sa personne, c'est qu'il était déjà connu avantageusement comme compositeur en 1575, qu'il succéda à Claude Merulo, en 1584, comme organiste du premier orgue de l'église Saint-Marc, et qu'il mourut en 1612, plein de force encore et de génie d'invention. Il ne paraît pas s'être jamais éloigné de Venise. La bienveillance dont l'honoraient le duc de Bavière Albert V et les princes ses fils, ses relations amicales avec la célèbre famille des Fugger, d'Augsbourg, avec l'illustre compositeur Jean-Léon Hassler, son condisciple, avec Gruber et d'autres personnes distinguées de l'Allemagne, le firent solliciter plusieurs fois de se rendre en ce pays; mais les fonctions qu'il remplissait à Saint-Marc, et ses travaux semblent avoir été des obstacles invincibles contre la réalisation de

[1] *Joannes Gabrieli und sein Zeitalter* (Jean Gabrieli et son ancienne époque), Berlin, Schlesinger, 1834, 2 parties gr. in-4° de texte, et une partie de musique gravée.

ce vœu. Georges Fugger, qui était particulièrement son ami, l'avait invité en 1597 à ses noces; Gabrieli, sensible à ce témoignage d'amitié, lui dédia, ainsi qu'à ses frères, la première partie de ses *Symphonies sacrées*. Le style de l'épître dédicatoire, assez peu clair en général, nous laisse dans l'incertitude sur le parti qu'il prit à l'égard du voyage qui lui était proposé : il y a pourtant lieu de croire qu'il ne le fit pas. Au surplus, Marc Fugger ayant cessé de vivre presque à l'improviste le 13 juin 1597, le mariage de ses fils fut retardé d'une année; ce qui ajoute à la vraisemblance que Jean Gabrieli n'alla point à Augsbourg.

La réputation dont cet artiste jouissait parmi ses contemporains était digne d'envie; mais elle n'était pas au-dessus de son mérite. Personne ne pouvait être meilleur juge de ce mérite que son élève Henri Schütz, homme de génie qui a lui-même exercé une puissante influence sur la musique de son temps en Allemagne. Voici comment il s'exprime : « J'allai passer les « premières années d'apprentissage de mon « art chez le grand Gabrieli. O dieux im« mortels! quel homme que Gabrieli! si « l'antiquité, si riche en expressions, l'a« vait connu, elle l'aurait mis au-dessus « des Amphions, et si les muses souhaitent « le mariage, Melpomène n'eût point voulu « d'autre époux que lui, tant il est grand « dans l'art du chant. » Michel Prætorins donne aussi beaucoup d'éloges à Jean Gabrieli, dans le 3me volume de son livre intitulé *Syntagma musicum*. Mais il est inutile de recourir à l'opinion des contemporains de cet artiste, puisque nous possédons ses ouvrages. Ils nous instruisent mieux sur la nature de son talent que ne pourraient le faire par leurs discours les critiques les plus judicieux. L'examen de ces productions m'a fait reconnaître que le style de Jean Gabrieli est essentiellement différent de celui des grands maîtres de l'école romaine, particulièrement de J. Pierluigi de Palestrina, et que ce style peut être considéré comme un type de cette école vénitienne dont Monteverde et Jean Croce offrent dans leurs ouvrages de belles modifications. L'effet, abstraction faite de la forme et de toute convention, est évidemment la loi qui a guidé ces hardis inventeurs. Jean Gabrieli est souvent incorrect; le style fugué ne lui est pas inconnu; il en fait quelquefois usage avec une certaine élégance d'instinct; mais il ne le manie pas en maître, et sous ce rapport il est non-seulement fort inférieur à Palestrina, qui laisse loin derrière lui tous ceux qui ont essayé de l'imiter, mais même à beaucoup d'autres musiciens du seizième siècle. Le génie de Gabrieli ne le portait point vers ce genre dans la musique vocale; ce n'est que dans les pièces d'orgue qu'il en tire bon parti, parce que, moins gêné pour le mouvement dans les parties instrumentales que dans les vocales, il se sent plus libre, plus hardi; il traite ses pièces plutôt en *ricercari* qu'en véritables fugues. Ce qui brille essentiellement dans les productions de cet artiste, c'est la nouveauté des formes, l'inusité (pour le temps où il écrivait); or, c'est cela qui constitue le génie de transition. C'est principalement dans ses symphonies sacrées, publiées en 1597, que sa faculté d'invention est dans tout son éclat. Ses motets à deux, trois et quatre chœurs qu'on trouve dans ce recueil; la manière admirable dont il fait quelquefois intervenir une voix seule dans de longues phrases, et sans aucun accompagnement; l'effet qu'il sait tirer du dialogue des instrumens et des chœurs, sont des choses qui décèlent une puissante imagination. Une idée non moins remarquable est celle qu'il a essayée dans un morceau des *Concerti* qu'il a réuni à ceux de son oncle dans le recueil publié en 1587, et qu'il a reproduite depuis à trois chœurs dans ses *Sacræ symphoniæ*; idée qui consiste à établir différens chœurs qui dialoguent dans des systèmes de voix absolument différens, l'un, composé de toutes voix graves, le second, de voix moyennes, le troisième,

de voix aiguës. L'opposition d'effet de ces trois systèmes de chœurs a quelque chose de magique.

Comme organiste, Jean Gabrieli ne mérite pas moins d'être compté parmi les plus grands artistes. Il fut intermédiaire entre Claude Merulo et Frescobaldi. S'il a moins de charme que ce dernier dans ses pièces d'orgue, il a plus que son prédécesseur l'art de relever l'intérêt des sujets qu'il choisit par des harmonies piquantes, inattendues, et qui ont une tendance marquée vers la tonalité moderne, comme les productions du génie de Monteverde son contemporain.

On trouve les premières productions de Gabrieli dans un recueil qui a été publié à Venise en 1575 chez les héritiers de Jérôme Scotto, sous ce titre : *Il secondo libro de' madrigali a 5 voci de' floridi virtuosi del serenissimo Duca di Baviera, con una a dieci*. Ses autres ouvrages connus sont : 1° *Psalmi pœnitentiales sex vocibus concin. Venetiis*, 1583, in-4° ; 2° *Madrigali a sei voci o istromenti, da cantare osia da suonare*, Venezia, 1585 ; 3° *Il primo libro di madrigali et ricercari a quattro voci, Venezia, appresso A. Gardane*, 1587, in-4° ; 4° *Canti concerti di Andrea e di Gio. Gabrieli, organisti della serenissima Signoria di Venezia, continenti musica di chiesa, madrigali ed altri per voci e stromenti musicali a* 6, 7, 8, 10, 12 *et* 16, etc. *In Venezia, appresso Angelo Gardane*, 1587 ; 5° *Ecclesiasticæ cantiones quatuor, quinque et sex vocibus, Venetiis apud Ang. Gardane*, 1589, in-4° ; 6° *Intonazioni d'organo, lib.* 1, Venise, 1593 ; 7° *Ricercari per l'organo, lib.* 2, ibid., 1595 ; 8° *Ricercari per l'organo, libro terzo*, ibid. ; 9° *Sacræ symphoniæ Joh. Gabrielis seren. Reip. Venetiar. organistæ in ecclesia divi Marci : senis* 7, 8, 10, 12, 14, 15 *et* 16 *tam vocibus quam instrumentis. Editio nova, Venetiæ, apud Angelum Gardane*, 1597. La date de la première édition de cet ouvrage ne m'est pas connue. Après la mort de Gabrieli, une deuxième édition du second livre de cette collection précieuse a été publiée à Venise, en 1615. Georges Gruber, ami de Gabrieli, était dépositaire de quelques morceaux de ce grand maître, entre autres d'un madrigal de noces à 16 voix ; il réunit ces morceaux à des compositions de Jean-Léon Hassler, et en donna une bonne édition correcte, sous ce titre : *Reliquiæ sacrorum concentuum Giov. Gabrielis et Joh. Leonis Hassleri, utriusque præstantissimi musici, et aliquot aliorum præcellentium ætatis nostræ artificum motettæ* 6, 7, 8, 9, 10, 13, 14, 16, 18, 19 *vocum. Typis et sumptibus Pauli Kaufmanni*, Nurenberg, 1615. Cette collection renferme 19 morceaux de Gabrieli. On trouve des productions de cet artiste dans toutes les collections de pièces choisies des meilleurs maîtres, publiées à Venise, à Nuremberg, à Augsbourg et à Anvers, depuis 1580 jusqu'en 1620, notamment dans 1° *Il Lauro verde, madrigali a sei voci di diversi eccellentissimi musici, aggiuntevi di più doi madrigali a otto voci, l'uno d'Alessandro Strigio, l'altro di Gio. Gabrieli*, Venezia, Ang. Gardane, 1590, in-4°, et Anvers, Pierre Phalèse et Jean Bellero, 1591, in-4° obl. Il y a plusieurs autres éditions de ce recueil publiées à Venise et à Anvers. 2° *Il trionfo di Dori descritto da diversi, e posto in musica da altrettanti autori, a sei voci*, Venise, Gardane, 1596, in-4°. Il y a des exemplaires de cette édition qui, par suite d'arrangemens entre l'éditeur de Venise et Pierre Phalèse, portent l'indication d'Anvers, même année. Phalèse publia ensuite une autre édition (en 1601), dans laquelle il retrancha l'épître dédicatoire de Gardane à Léonard Sanudo ; enfin le même Phalèse publia encore une autre édition de la même collection en 1614, in-4° obl. Il y a cinq morceaux de Gabrieli dans le Triomphe de Dori. 3° La collection de Bodenchatz intitulée *Florilegium portense*, etc., Leipsick, 1606, 1618.

GABRIELI (DOMENICO), compositeur dramatique et virtuose sur le violoncelle, né à Bologne vers 1640, fut d'abord attaché à l'église de Saint-Pétrone de cette ville, et passa ensuite au service du cardinal Panfili, grand prieur de Rome, comme on le voit par le titre d'un de ses ouvrages publié à Bologne, en 1691. Les opéras qu'on connaît de lui sont : *Clearco in Negroponte,* à Venise, en 1683; 2° *Gige in Lidia*, à Bologne, 1685; 3° *Rodoaldo Re d'Italia*, 1668, à Venise; 4° *Theodora Augusta*, 1685; 5° *Le generose gare tra Cesare e Pompeo*, 1686; 6° *Carlo il grande*, 1688; 7° *Maurizio*, 1691. Ses autres ouvrages connus sont : 1° *Cantate a voce sola*, Bologne, 1691, in-4°. Il paraît par la dédicace, qui est de Marino Silvani, que Gabrieli était mort avant la date de cette édition. 2° *Vexillum pacis* (Collection de motets) *a alto solo con stromenti*, Bologne, 1695; 3° *Baletti, gighe, correnti e sarabande a due violini e violoncello con basso continuo*, Bologne, 1703, gravé, op. 1er. C'est une réimpression.

GABRIELLI (CATHERINE), célèbre cantatrice, née à Rome le 12 novembre 1730, eut pour père un cuisinier du prince Gabrielli. Douée par la nature d'une voix admirable, elle était arrivée à l'âge de quatorze ans sans avoir eu d'autre guide dans l'art du chant que son goût naturel, et la tradition des chanteurs qu'elle entendait quelquefois au théâtre *Argentina*. Un jour qu'elle chantait, pour se délasser de son travail, un air difficile de Galuppi, le prince Gabrielli, qui se promenait dans ses jardins, l'ayant écoutée, demanda comment une telle virtuose se trouvait chez lui; on lui répondit que ce n'était que la fille de son cuisinier : *S'il en est ainsi*, dit-il, *mon cuisinier sera bientôt un âne d'or*. Ayant fait venir Catherine en sa présence, il lui fit chanter quelques morceaux dont elle se tira à merveille. Elle était d'ailleurs fort jolie, quoiqu'elle louchât un peu. Charmé de ce qu'il voyait et de ce qu'il entendait, le prince se chargea de l'éducation de la jeune cantatrice, et la confia aux soins de Garcia, dit *Lo Spagnoletto*. Elle passa ensuite sous la direction de Porpora. Le prince donnait souvent des concerts chez lui pour faire entendre sa protégée, et bientôt, il ne fut plus parlé que de *la Cochetta di Gabrielli* (La petite cuisinière de Gabrielli). Ce dernier nom lui est resté. Lorsqu'elle eut atteint l'âge de dix-sept ans (en 1747), elle débuta au théâtre de Lucques comme *prima donna,* dans la *Sofonisba,* de Galuppi : l'enthousiasme qu'elle fit naître alla jusqu'à la frénésie. Son talent était le chant de bravoure; sa vocalisation était facile, et l'étendue de sa voix tenait du prodige. Ce genre de mérite a toujours fait plus d'effet sur le public que l'expression et la correction du style. De là vient que Guadagni, qui possédait au plus haut degré ces qualités du chant, et qui était à Lucques avec la Gabrielli, eut beaucoup de peine à soutenir sa réputation près d'elle. Néanmoins ce célèbre sopraniste, au lieu d'en concevoir de la jalousie, donna des conseils à sa jeune rivale, et s'attacha à former son goût. Elle ne fut point ingrate, et l'on assure qu'elle devint éperdument amoureuse de son nouveau maître. Après avoir paru avec un succès égal sur plusieurs théâtres d'Italie, elle alla à Naples en 1750, et débuta dans la *Didone*, de Jomelli. Il y a dans cet opéra un air (*Son Regina e sono amante*) qui était l'écueil de plusieurs cantatrices : la *Gabrielli* le chanta avec un talent si rare, que les Napolitains furent dans l'ivresse, et que sa réputation fut à jamais établie dès ce moment. Métastase, qui dirigeait alors le théâtre de Vienne, s'empressa de la faire venir en cette ville, où elle eut le titre de première cantatrice de la cour. Charmé par le talent de cette femme extraordinaire, l'empereur François Ier n'allait au théâtre que lorsqu'elle chantait. Métastase lui donna des leçons, et perfectionna sa déclamation théâtrale. On dit qu'il ne fut pas insensible à ses

charmes; mais elle ne répondit pas à son amour. Partagée entre son goût pour les comédiens, et le désir d'acquérir des richesses qu'elle ne pouvait obtenir que de la prodigalité des grands seigneurs, elle trompait les uns et les autres. Son inconstance pensa lui causer à Vienne un accident très fâcheux. L'ambassadeur de France et celui de Portugal en étaient tous deux amoureux, et tous deux se croyaient sans rivaux. Cependant le Français, soupçonnant enfin qu'il était trahi, trouva le moyen de se cacher dans la maison de sa maîtresse. Il ne tarda point à voir sortir un amant de la chambre de la Gabrielli. Furieux, il s'élance contre elle, et sans doute il l'aurait percée de son épée, si son corset de baleine n'eût opposé de la résistance; elle ne reçut qu'une blessure légère. L'ambassadeur, rentrant en lui-même, se jeta à ses genoux pour lui demander son pardon; il l'obtint à la condition d'abandonner son épée à la cantatrice, qui voulait y faire graver ces mots : *Épée de M..... qui osa frapper la Gabrielli tel jour*, etc.; mais Métastase parvint à la faire renoncer à son projet, et à rendre l'épée. Elle quitta Vienne en 1765, comblée de richesses, et se rendit en Sicile, où elle excita le même enthousiasme : elle y donna aussi des preuves de ses caprices ordinaires. Le vice-roi l'avait invitée à dîner avec la plus haute noblesse de Palerme; elle tardait à se rendre au palais à l'heure fixée, on envoya chez elle pour savoir la cause de ce retard. Le valet de chambre chargé de cette commission trouva la Gabrielli lisant dans son lit. Elle le pria de faire ses excuses, et de dire qu'elle avait oublié cet engagement. Le vice-roi lui pardonna cette impertinence, mais le soir, lorsque les conviés se rendirent au théâtre, la Gabrielli joua et chanta son rôle à demi voix et avec la dernière négligence. Ne voulant point souffrir ce nouveau caprice, le vice-roi l'envoya en prison. Pendant douze jours qu'elle y resta, elle donna de somptueux repas, paya les dettes des détenus, et distribua beaucoup d'argent aux pauvres. Le soir, elle réunissait chez elle les prisonniers, et leur chantait de la meilleure grâce les airs où son talent se déployait avec le plus d'avantage. Le vice-roi fut enfin contraint de céder aux vœux du public; quand la cantatrice sortit de prison, elle était attendue par une foule de pauvres qui l'accompagnèrent chez elle en triomphe. En 1767, elle se rendit à Parme, où l'infant Don Philippe devint éperdument épris de ses charmes et de son talent. Il lui passait tous ses caprices; mais il la tourmentait par sa jalousie, jusqu'à l'enfermer quelquefois chez lui dans une chambre dont il gardait la clef. Il en résultait des scènes violentes, dans lesquelles la Gabrieli s'oubliait au point d'appeler le prince *gobbo maledetto* (maudit bossu). Enfin, elle s'évada secrètement de Parme (en 1768), et alla en Russie où Catherine II l'appelait depuis longtemps. Lorsqu'il fut question de régler ses honoraires, la cantatrice demanda cinq mille ducats. *Cinq mille ducats!* lui répondit l'impératrice, *je ne paie sur ce pied-là aucun de mes feld-maréchaux. — Votre majesté n'a qu'à faire chanter ses feld-maréchaux* [1]. Catherine II paya les cinq mille ducats. Après un séjour de plusieurs années à Pétersbourg, la Gabrielli retourna en Italie, ayant amassé le capital d'un revenu de quatre mille écus romains (environ 24,000 francs). Elle chanta à Venise (en 1777) avec Pacchiarotti, et quoiqu'elle eût alors près de quarante-sept ans, ce grand chanteur, malgré son talent admirable, se crut perdu la première fois qu'il se trouva en scène avec elle. Elle déploya ce jour-là tant de moyens, tant d'habileté dans un air de bravoure, que Pacchiarotti s'enfuit derrière les coulisses, en s'écriant : *Povero me! povero me! questo è un portente* (Malheureux que je suis! ceci est un prodige). Ce ne fut pas sans peine qu'on

[1] On attribue une réponse à peu près semblable à Caffarelli.

l'engagea à reparaître pour achever l'ouvrage. Il chanta avec tant d'expression un air qu'il adressait à la Gabrielli, qu'elle en fut émue autant que les spectateurs. A Milan (1780), ses succès furent balancés par ceux de Marchesi, qui chantait dans la même manière; et comme il arrivait souvent alors, les spectateurs se partagèrent en deux partis qui se battaient dans la salle de spectacle, et même dans les rues et dans les cafés, pour la cause de leurs protégés. Après cette saison, la Gabrielli se retira à Rome, avec sa sœur *Anna*, qui l'avait suivie partout comme *seconda donna*, et y vécut de ses épargnes qui, bien que réduites à environ 12,000 livres de rente, par ses prodigalités, suffirent cependant pour assurer son indépendance jusqu'à la fin de sa vie. Elle est morte d'un rhume négligé, au mois d'avril 1796. Elle n'avait jamais voulu contracter d'engagement pour l'Angleterre. « Sur le théâtre de Londres (disait « elle), je ne pourrais suivre toutes mes « fantaisies; si je me mettais dans la tête « de ne pas vouloir chanter, la populace « m'insulterait, et peut-être m'assomme« rait : j'aime mieux dormir en paix ici, « fût-ce même en prison. » Quoique capricieuse et légère, la Gabrielli était bonne; elle faisait beaucoup d'aumônes. Sa conversation était spirituelle, et souvent il lui échappait des traits remplis d'originalité. Dans les dernières années de sa vie, elle donnait des concerts où se rendait la noblesse, qui la traitait avec distinction; mais elle y chantait rarement.

GABRIELLI (FRANÇOISE), dite la *Ferrarese*, ou la *Gabriellina*, pour la distinguer de la précédente, naquit à Ferrare en 1755. Ayant remarqué qu'elle était douée d'une jolie voix de soprano aigu, son père la conduisit à Venise, où elle entra au conservatoire de l'*Ospedaletto* en 1770. Cette école était alors dirigée par Sacchini, qui donna des soins particuliers à la Gabriellina. Dans une des fêtes du conservatoire, elle fut entendue par le directeur du théâtre de St-Samuel, qui la fit débuter en 1774, comme *seconda donna*. Le succès qu'elle obtint la fit bientôt passer aux rôles de *prima donna buffa*; et ce fut en cette qualité qu'elle parut sur plusieurs théâtres d'Italie. En 1778, elle se trouvait à Florence, et en 1782 à Naples. Elle fut appelée à Londres en 1786, et y chanta avec la célèbre Mara. Après avoir passé quelques années dans cette ville, elle retourna en Italie, et se fit entendre à Turin. Peu de temps après, se trouvant assez riche, elle se retira à Venise, où elle est morte en 1795. Cette cantatrice était excellente musicienne; son chant était brillant et pur, mais on lui reprochait de manquer d'expression. Elle était fort jolie, et, suivant l'usage, elle eut beaucoup d'amans et d'aventures galantes.

GABRIELSKY (JEAN-GUILLAUME), musicien de la chambre du roi de Prusse, et première flûte du théâtre royal de Berlin, est né en cette ville le 27 mai 1791. Son père, Polonais de naissance, était sous-officier d'artillerie. Jusqu'à sa onzième année, Gabrielsky fréquenta l'école du régiment où son père servait. Celui-ci jouait du violon; il donna des leçons de cet instrument à son fils dès l'âge de sept ans. Ses progrès furent si rapides, qu'après un an d'étude il fut en état de jouer des danses dans les guinguettes. Ce travail, devenu bientôt trop pénible pour ses forces, lui fit prendre la musique en aversion, et sans doute il se serait livré à une autre profession, si son père le lui eût permis. A l'âge de neuf ans il abandonna le violon pour la flûte qu'il apprit aussi d'abord sous la direction de son père, et dont un meilleur mécanisme lui fut ensuite enseigné par un capitaine d'artillerie nommé Vogel. Ce n'est que de ce moment que le jeune Gabrielsky commença à se faire des idées justes de la musique comme art : une circonstance heureuse vint augmenter ses connaissances. M. Schrœck, artiste distingué et première flûte de la chapelle du roi, demeurait dans le voisinage de ses

parens. Gabrielsky allait souvent se placer sous ses fenêtres pour écouter le jeu brillant de cet homme de mérite, qui, ayant été informé de cette circonstance, lui permit de venir le voir souvent. En 1810, Gabrielsky commença à se faire entendre dans les concerts; l'année suivante, il en donna un à son bénéfice dans lequel il exécuta sa première composition qui consistait en un adagio suivi de variations avec orchestre. Lorsque la Prusse se leva en masse, en 1813, il voulut entrer dans un corps de cavalerie; mais, dans une leçon de manége, il tomba de cheval et se cassa le bras, ce qui l'obligea de renoncer à son projet. En 1814, il accepta un engagement comme flûtiste du théâtre de Stettin. Le loisir dont il jouissait dans cette ville lui permit de se livrer à la composition, et d'écrire beaucoup de musique pour son instrument. En 1816 il quitta Stettin, pour entrer dans la chapelle du roi à Berlin. L'année suivante, il commença un cours régulier d'harmonie et de composition sous la direction du maître de chapelle Gürlich, et plus tard chez Seidel, également maître de chapelle. Il termina ses études chez Birnbach, directeur de musique à Berlin. Les congés trop limités qui lui étaient accordés ne lui permettaient pas d'entreprendre de grands voyages; il allait rarement plus loin que Stettin, Stralsund, Rostock, Lubeck, Hambourg ou Brême. Cependant, en 1822, il se rendit en Pologne, en passant par la Silésie, et donna des concerts à Varsovie.

Les compositions de Gabrielsky pour la flûte sont en grand nombre; on y remarque : 1° Trois concertos pour flûte et orchestre, œuvres 48, 50 et 75, Leipsick, Breitkopf et Haertel. 2° Cinq concertinos pour le même instrument. 3° Plusieurs adagios et rondeaux ou polonaises. 4° 3 grands quatuors pour quatre flûtes, œuvre 53, Leipsick, Breitkopf et Haertel. 5° Quatuor pour flûte, violon, alto et basse, œuvre 60, Leipsick, Probst. 6° Trios pour trois flûtes, œuvres 6, 10, 31, 32, 33, 41, 58, Leipsick, Breitkopf et Haertel; Berlin, Schlesinger. 7° Trios pour flûte, violon et basse, œuvre 45. 8° Environ 15 œuvres de duos pour 2 flûtes, et un très grand nombre d'airs variés, divertissemens, polonaises, rondeaux, etc.

GACES BRULÉS ou BRULEZ, le plus fécond et le meilleur chansonnier du treizième siècle, vivait en 1235. Dans quelques manuscrits, on trouve son nom écrit *Gaste-Blé*, ce qui a fait croire qu'il était Champenois, parce qu'il y avait de son temps une famille noble de ce nom en Champagne. Il nous apprend, dans une de ses chansons, qu'il a demeuré en Bretagne, mais qu'il n'était point de cette province :

« Les oisillons de mon païs
« Ai oïs en Bretaingnant. »

C'est-à-dire : « *J'ai entendu en Bretagne les oiseaux de mon pays.* » Il y a, de ce trouvère, soixante dix-neuf chansons. On en trouve soixante-trois dans les divers manuscrits de la bibliothèque du roi, avec les airs de quelques-uns.

GADE (THÉODORE), compositeur de musique de danse, à Berlin, a publié un très grand nombre de recueils de danses de différens caractères, dont il a puisé les motifs particulièrement dans la musique de Spontini, quoique le caractère des œuvres de ce compositeur soit en général peu favorable au rhythme de la danse. On a aussi de M. Gade un ballet qui a pour titre : *Les Campagnards jaloux*, et beaucoup de chansons allemandes, avec accompagnement de piano. A l'égard de quelques pièces pour le piano qu'il a publiées, elles ont eu peu de succès.

GAEHRICH (WENCESLAS), musicien de la chapelle du roi de Prusse, né en Bohême vers 1798, fut d'abord attaché à l'orchestre de Leipsick. Artiste organisé de la manière la plus heureuse pour la composition, et doué d'une imagination originale, il n'a cependant produit qu'un petit nombre d'ouvrages peu connus, insouciant

qu'il est de ses succès, et dominé par la paresse. Ses premières productions, publiées en 1818 et dans les années suivantes, à Leipsick, consistèrent en cinq recueils de danses de différens caractères, pour l'orchestre et pour le piano. Une multitude d'idées neuves se faisaient remarquer dans ces légères compositions. Un concertino pour alto et orchestre fut ensuite publié par M. Gaehrich, et augmenta l'espoir que ses amis avaient en lui pour l'avenir. Malheureusement ses ouvrages se succédaient avec beaucoup de lenteur; ce ne fut qu'en 1832 qu'il fit paraître à Leipsick, chez Breitkopf, deux symphonies à grand orchestre, compositions de haute portée qui réalisent les prévisions de ceux qui connaissaient déjà une partie des facultés de l'artiste. Puisse-t-il ne pas s'arrêter dans l'élan qu'il a pris dans ces ouvrages, et éprouver plus souvent le besoin de produire.

GAENSBACHER (JEAN-BAPTISTE), maître de chapelle de l'église métropolitaine de Saint-Étienne, à Vienne, est né le 28 mai 1778 à Sterzing, dans le Tyrol. Son père, instituteur et directeur de chœur, l'instruisit dans le chant, et lui donna des leçons d'orgue et de plusieurs autres instrumens. Les progrès du jeune Gaensbacher furent rapides. Il n'avait que huit ans lorsqu'il fut employé comme enfant de chœur à Inspruck, puis à Halle, et déjà il lisait avec facilité toute espèce de musique. En 1789, il alla à Botzen où un religieux, nommé le P. Roiner, lui donna des leçons d'orgue; Neubauer lui apprit à jouer du violon, et le P. Fende lui enseigna le violoncelle. Le collége de cette ville lui offrit en même temps l'occasion de faire un cours d'humanités. A sa sortie du collége, il obtint une place de précepteur; mais en 1795 il abandonna cette position pour aller à Inspruck faire un cours de philosophie, n'ayant d'autres moyens d'existence que de donner quelques leçons, et de chanter en qualité de choriste dans les églises; ce fut à cette époque qu'il s'essaya dans la composition, en écrivant des morceaux de piano, des canons, des sérénades, des motets, et une messe avec accompagnement d'instrumens à vent. Les armées françaises menacèrent l'année suivante l'existence de l'Autriche, et Gaensbacher quitta ses études favorites pour voler à la défense de sa patrie. Après avoir servi dans une compagnie de tirailleurs tyroliens, il fut mis à la tête d'un corps de 300 hommes de la Landsturm, se distingua, et fut récompensé par la petite médaille d'or comme quelques officiers de troupes régulières. Retiré du service militaire après la paix, il se rendit à Vienne, en 1802, pour y étudier l'harmonie sous la direction de l'abbé Vogler, qui l'initia à son système. De bienveillans amis venaient alors à son secours pour l'aider à faire ses études; peu de temps après il fut admis dans la maison du comte Firmian, conseiller de l'empire, et dès lors il put se livrer entièrement à des études de musique théorique et pratique. Il passa les années suivantes tantôt dans le lieu de sa naissance, tantôt à Waradin, chez son élève le comte Erdœd; puis il retourna à Vienne, pour y prendre des leçons de contrepoint d'Albrechtsberger. Appelé au château de Trummersdorf par le comte Firmian, son protecteur, il interrompit de nouveau ses études didactiques pour s'y rendre. Après une saison d'été passée dans cette terre, Gaensbacher retourna à Inspruck où il fit un séjour de plusieurs années, interrompu seulement par quelques visites à sa mère, veuve alors, et qui demeurait toujours à Sterzing. En 1810 il visita son ancien maître Vogler à Darmstadt, et s'y lia d'amitié avec Charles-Marie de Weber, et MM. Meyerbeer et Godefroi Weber. Cette amitié ne s'est jamais démentie. On sait en quels termes touchans l'auteur du *Freyschütz* s'est exprimé sur ces liens qui unissaient d'éminens artistes, dans ses lettres à M. Godefroi Weber publiées dans la *Cecilia*, et traduites dans le 6me volume de la *Revue musicale*. Gaensbacher passa la deuxième moitié de l'année 1810 chez son Mécène,

en Bohême, et y écrivit un grand *Requiem* (imprimé depuis lors) pour les obsèques de la comtesse Althac, qui lui avait laissé un legs considérable par son testament.

Les événemens de l'année 1813 réveillèrent tout à coup l'ardeur belliqueuse de Gaensbacher ; il rentra au service militaire avec le grade de capitaine, se distingua à la tête d'un corps franc organisé à Klagenfurt, fit ensuite la campagne de Naples contre Murat, et reçut en 1817 la grande médaille d'or décernée aux officiers qui avaient fait preuve de mérite. Rentré dans la vie civile, il reprit ses travaux d'art, mais il fut long-temps encore avant d'obtenir une position convenable pour son talent ; enfin, en 1823, la place de maître de chapelle de Saint-Étienne devint vacante par la mort de Preindl, et elle lui fut donnée. Il était alors âgé de 45 ans.

Les compositions de ce maître se divisent en trois classes : 1° La musique d'église; 2° La musique instrumentale ; 3° La musique de chant avec ou sans accompagnement. I. MUSIQUE D'ÉGLISE. 1° *Requiem*, à quatre voix, orchestre et orgue, œuvre 15, Vienne, Hasslinger ; Messe (en *si* bémol), à 4 voix, orchestre et orgue, œuvre 32 ; Vienne, Diabelli ; 3° *Requiem*, à quatre voix, orchestre et orgue, op. 38, *ibid.*; 4° Messe à quatre voix, orchestre et orgue, op. 41, Vienne, Hasslinger; 5° Treize autres messes solennelles, en manuscrit ; 6° Offertoire (*Domine Deus salutis meæ*), pour voix de basse, chœur, orchestre et orgue, *ibid.* ; 7° *Ecce sacerdos magnus*, hymne à 4 voix et orchestre, op. 39, Vienne, Diabelli ; 8° Graduel (*Si ambulavero*), pour 4 voix et orchestre, op. 42, Vienne, Hasslinger ; 9° Offertoire (*Inclina, Domine*), pour 4 voix; orchestre et orgue, op. 43, *ibid.*; 10° 26 Graduels pour différentes voix, chœurs, orchestre et orgue, en manuscrit ; 11° En manuscrit, plusieurs offertoires, motets, motets funèbres, hymnes, psaumes, deux *requiem*, chant pour l'avent, séquences pour les processions, 9 *Tantum ergo*, 5 litanies, dont une pour l'office de la vierge Notre-Dame de Lorette, et une autre sur des paroles allemandes, 1 *Asperges*, 2 *Salve Regina*, 3 *Ave Maria*, plusieurs vêpres, 1 *Ecce sacerdos*, 4 psaumes de vêpres, 2 *Regina cœli*, 2 *Te Deum*, etc. II. MUSIQUE INSTRUMENTALE. 1° Sérénade pour guitare, flûte, violon et alto, op. 12, Vienne, Hass; 2° Sérénade pour clarinette, alto, violoncelle et guitare, op. 28, Augsbourg, Gombart ; 3° Deux sonates pour guitare et violon, op. 10, Leipsick, Breitkopf et Haertel ; 4° Trio (en *fa*) pour piano, violon et violoncelle, op. 16, Augsbourg, Gombart ; 5° Sonate (en *sol*), pour piano, violon et violoncelle, Vienne, Hasslinger; 6° Sonates pour piano et violon (en *mi*), op. 5, Vienne, Hasslinger, (en *ut*), op. 11, Augsbourg, Gombart ; 7° Nocturne pour piano et violon, Vienne, Mollo ; 8° Airs variés, divertissemens, rondeaux et sonates pour piano à quatre mains, œuvres 9, 20, 28, 29, 30, 31, Vienne, Leipsick et Berlin ; 9° Plusieurs airs variés pour piano et violon, Vienne, Hasslinger ; 10° Airs variés pour piano seul, *ibid.*; 11° 2 Marches et deux suites pour musique militaire ; 12° Douze marches pour plusieurs trompettes ; 13° Concertino pour clarinette et orchestre ; 14° Trois recueils de danses allemandes pour l'orchestre ; 15° *Amusement des tirailleurs tyroliens*, thème varié pour orchestre complet ; 16° Ouverture et musique pour *Les Croisés* de Kotzebue ; 17° Symphonie à grand orchestre. III. MUSIQUE DE CHANT. 1° *Trois terzetti a 2 soprani e tenore con piano forte*, op. 1, Berlin, Schlesinger ; 2° Six recueils de chansons allemandes pour voix seule avec accompagnement de piano, œuvres 4, 9, etc., Leipsick, Offenbach, Berlin ; 3° *L'Attente*, de Schiller, pour voix seule avec accompagnement de piano, Bonn, Simrock ; 4° Six chansons allemandes avec acc. de guitare, op. 3, Leipsick, Peters, 5° 3 Chansons italiennes avec guitare, op. 17, Augsbourg, Gombart ; 6° 3 Quatuors pour quatre voix, 14 ca-

nons, 6 cantates de circonstance, le *Coucou* de Gellert, etc., etc.

GAERTNER (ANTOINE), facteur d'orgues à Tachau, en Bohême, né vers 1730, a construit, en 1763, le grand orgue de l'église métropolitaine de Prague, et n'a reçu pour cet ouvrage que la mince somme de 6,000 florins. L'instrument est composé d'un grand nombre de jeux, de trois claviers à la main et d'un clavier de pédales. Gaertner a fait aussi le bel orgue du couvent de Tepel, considéré comme un ouvrage parfait en son genre. (*V.* l'article sur les orgues d'église de la Bohême, dans la Statistique de Riegger, 7me cahier, p. 106; la description de l'orgue de Strahow, par J. L. Oelschbœgeld, et la description de la ville de Prague, par Schaller, t. 1, p. 185.)

GAERTNER (JEAN), première flûte de l'ancienne chapelle de la cour à Fulde, né au Mont-Saint-Pierre, près de cette ville, en 1740. L'évêque primat de Fulde, grand ami des arts, l'envoya à Manheim chez Wendling qui, par ses soins, en fit un artiste distingué. Gaertner perfectionna ensuite son talent par ses voyages en Allemagne. De retour à Fulde vers 1778, il y est mort en 1789. Ce musicien s'est fait connaître par quelques compositions pour la flûte, des cantates et des opérettes qui sont restées en manuscrit.

Un autre musicien nommé GÆRTNER (J. A.) a publié des danses allemandes pour la guitare à Posen et à Leipsick; des airs variés pour piano, Leipsick, Breitkopf et Haertel; et des chansons allemandes à voix seule, avec accompagnement de piano. Cet artiste a vécu en Pologne pendant quelques années.

GAFFAREL (JACQUES), hébraïsant et orientaliste, né, en 1601, à Maunes, en Provence, fut quelque temps bibliothécaire du cardinal de Richelieu. Il mourut à Sagonce, en 1681, à l'âge de 89 ans. Fabricius cite (Biblioth. græc. et antiq.) un traité intitulé *De musica Hæbreorum stupenda,* par Gaffarel, qui, selon ce bibliographe, serait resté en manuscrit. Cependant on voit dans les *Observation. Miscellan.* (t. 2, p. 121) que cet ouvrage a été imprimé en 1623.

GAFFORINI (ÉLISABETH), célèbre cantatrice, brilla sur les théâtres de l'Italie, de l'Espagne et du Portugal, depuis 1790 jusqu'en 1812; elle chanta même encore le 15 mai 1815 au théâtre de *la Scala,* dans une cantate composée par Federici pour l'arrivée de l'archiduc d'Autriche dans cette ville. J'ai cherché en vain des renseignemens sur cette virtuose du chant dans les biographes, dans les almanachs de spectacle d'Italie, et même dans les notices publiées par Gervasoni sur les musiciens italiens du 18e siècle. Tout ce qu'on sait d'elle, c'est qu'après avoir débuté au théâtre de Vienne en 1789, elle chanta avec succès à Venise, à Bologne, à Naples, jusqu'en 1795 où elle fut engagée au théâtre de Madrid. Puis elle alla à Lisbonne où elle chanta pendant deux ans avec Crescentini. De retour en Italie vers la fin de l'année 1800, elle chanta à Milan au printemps de 1801, puis à Turin, revint à Milan pour le carême de 1802. En 1805 elle était à Florence, l'année suivante à Milan, où elle retourna encore en 1808, 1810 et 1811. La réputation de cette cantatrice fut brillante. Au bas de son portrait, gravé à Milan, on a placé ces deux vers qui font voir qu'elle était belle et que son chant était admiré :

La vedi o l'odi, eguale è il tuo periglio :
Ti vince il canto e ti rapisce il ciglio.

GAFORI ou GAFORIO (FRANCHINO), en latin GAFURIUS, écrivain didactique sur la musique, naquit à Lodi le 14 janvier 1451. Son père, simple soldat, s'appelait *Bettino Gafori,* et sa mère, *Catherine Fixaraga.* Destiné à l'état ecclésiastique par ses parens, il étudia la théologie, le plain-chant et la composition de la musique. Son maître dans cet art fut un moine nommé *Godendach,* qu'il appelle *Bonadies* dans ses écrits. Ayant été ordonné

prêtre, il alla pendant deux ans à Mantoue près de son père qui était au service de Louis de Gonzague. Gafori y passa deux années uniquement livré à l'étude de la théorie de la musique, puis il alla à Vérone où il continua pendant deux autres années les mêmes études. Il ne quitta Vérone que pour suivre à Gênes Prosper Adorno, sixième doge de cette famille qui, après avoir été chassé de Gênes par Frégoso, y rentra en 1477 ; mais, après la victoire qu'il remporta le 7 août 1478 sur les troupes de Jean Galéas, il fut obligé de nouveau de s'enfuir, et de gagner à la nage un vaisseau qui le conduisit à Naples, n'ayant d'autre compagnon de sa fuite que Gafori. Celui-ci trouva dans cette ville Jean Tinctor ou Tinctoris, Guillaume Garnier ou Garnerius et Bernard Hycart, savans musiciens belges, dont la fréquentation fut utile à Gafori. Le premier avait achevé depuis peu de temps les traités de musique que nous avons de lui. M. Fink dit, dans l'article du Lexique musical de M. Schilling, sur Gafori, que ce musicien soutint à Naples des discussions sur la théorie musicale avec ces savans ; mais il se trompe ; ce fut avec Philippe Bononio, surnommé *Philippe de Caserte*, à cause du lieu de sa naissance, qu'il eut ces discussions publiques qui étaient dans l'esprit de ce temps. Deux ans après son arrivée à Naples, il y publia son premier traité de musique qui le fit connaître avantageusement. Cependant sa situation était précaire dans cette ville, car son protecteur Adorno, dépouillé lui-même de ses biens par les Génois, ne pouvait plus rien pour sa fortune. Deux fléaux (la peste et la guerre), apportés par les Turcs dans le royaume de Naples, obligèrent Gafori à s'en éloigner et à chercher un asile à Lodi, sa ville natale. Il y resta peu de temps, parce que le chanoine Barni lui donna le conseil de se rendre à Monticello, dans le Crémonais, où il fut engagé comme maître du chœur par l'évêque Charles Pallavicini. Il y donna pendant trois ans des leçons de musique, et alla ensuite à Bergame pour y remplir les fonctions de chantre et de professeur, mais bientôt, à la recommandation de Barni, chanoine de Lodi et vicaire de l'archevêque de Milan, il fut nommé, en 1484, non pas maître de chapelle de la cathédrale, comme le disent Gerber, MM. Choron et Fayolle, et M. Fink, mais chantre du chœur de cette église, maître des enfans, et premier chantre de la chapelle du duc L. Sforce. Il remplit avec distinction ces fonctions, particulièrement celles de professeur de musique de l'école fondée pour lui. Il mourut à Milan le 24 juin 1522, à l'âge de 71 ans, et plein de force intellectuelle ; car deux ans auparavant il soutenait une vive dispute avec J. Spataro, et, dans un écrit qu'il publia à cette occasion, fit preuve de beaucoup de vivacité d'esprit.

Gafori a exercé une puissante influence sur les études musicales de son temps. La plupart des écrivains sur la musique, qui lui succédèrent immédiatement, citent ses opinions comme des autorités. Vainqueur dans les discussions qu'il eut à soutenir contre ses contemporains, il eut l'avantage par son érudition musicale; mais il gâta ses succès par le défaut de politesse et l'orgueil qui règnent dans son style. Considéré dans sa doctrine, il est inférieur à Tinctoris, son contemporain, sous le rapport de la méthode et des connaissances pratiques de l'art ; celui-ci a traité de la solmisation, de la tonalité, de la notation et de l'art d'écrire avec un talent très-remarquable pour le temps où il a vécu ; il paraît avoir attaché peu d'importance aux considérations arithmétiques de la constitution des intervalles ; Gafori, au contraire, a fait de cette partie de la science l'objet de travaux considérables. Sa *Musique pratique* est un ouvrage du plus haut intérêt ; mais il est évident que l'auteur s'est servi avec avantage, pour les deuxième et troisième livres, des traités de Tinctoris, particulièrement du *Tractatus de contrapuncto*, qui était terminé vingt

ans avant que son livre parût ; mais ses exemples sont moins bien écrits. Le quatrième livre de cet ouvrage est ce qu'on possède de plus complet et de meilleur sur les proportions des valeurs de notes dans la notation difficile et compliquée des quinzième et seizième siècles. Cet ouvrage donne un avantage incontestable à Gafori sur tous les auteurs didactiques de musique qui ont écrit vers la fin du quinzième siècle et au commencement du seizième. La plupart de ces auteurs, préoccupés de la tonalité de la musique grecque, et du système des proportions numériques des intervalles, se sont consumés en efforts vains pour ressusciter un art qui n'avait plus d'analogie avec les besoins de leur époque, et pour donner, par le calcul, à l'art pratique, des bases que celui-ci ne pouvait trouver qu'en lui-même. De là vient que les traités de musique de ces auteurs ont eu peu d'influence sur les développemens de cet art, et n'ont plus aujourd'hui d'intérêt que par quelques faits historiques qui se rattachent à l'époque où ils ont paru. Gafori a payé le tribut à son temps, et s'est aussi beaucoup occupé et des modes de la musique grecque, et du calcul des intervalles par les divisions du monocorde ; son premier ouvrage, qu'il fit paraître à Naples en 1480, et le quatrième, qu'il publia à Milan en 1508, sont remplis de ces choses; mais le nom de l'auteur de ces livres n'aurait pas eu tant de célébrité s'il n'eût été attaché qu'à ceux-là : cette célébrité est due principalement au traité de musique pratique. C'est donc à tort que M. Fink dit, dans l'article *Gafor* du Lexique de M. Schilling, que l'ouvrage le plus important de cet écrivain est celui qui a pour titre : *De harmonia musicorum instrumentorum opus*. Les trois premiers livres de cet ouvrage ne renferment que des commentaires sur la doctrine des intervalles des modes grecs exposés par Boèce, d'après les anciens théoriciens ; les neuf premiers chapitres du quatrième livre ont pour objet les propriétés et l'usage de ces modes ; les chapitres 10, 12, 13, 14 et derniers, renferment un exposé du système de Pythagore sur l'analogie de la musique avec l'harmonie universelle. Ces derniers chapitres ne sont pas sans intérêt ; mais, en somme, l'utilité de l'ouvrage a été très inférieure à celle du traité de la musique pratique lorsqu'il a paru, et son intérêt historique n'est pas comparable à celui de l'autre ouvrage.

Les écrits publiés par Gafori ont eu de nombreuses éditions qui attestent le succès qu'ils ont obtenu dans la nouveauté. En voici l'indication : 1° *Clarissimi et præstantissimi musici Franchini Gafori Laudensis theoricum opus musicæ disciplinæ. Impressum Neapoli, per Franciscum di Dino Florentinum, anno Domini MCCCC,LXXX, die octavo octobris.* in-4° de 114 feuillets. Si Gafori a été l'éditeur de son ouvrage, ce titre annonce peu de modestie. Cette édition est la première de ce livre ; elle est fort rare. J'en possède deux exemplaires, dont un sur vélin. Gerber a fait un double emploi en citant deux ouvrages de Gafori imprimés à Naples en 1480, l'un sous ce titre : *De effectibus et commendatione musicæ ;* l'autre, sous celui-ci : *Theoricum opus harmonicæ disciplinæ*. Le premier n'est que l'intitulé du premier chapitre du même ouvrage, le second est inexact. M. Fink n'a rien su de tout cela, et a copié Gerber. Burney a très bien remarqué que ce traité de musique, divisé en cinq livres, renferme une sorte d'abrégé du traité de Boèce dans les quatre premiers ; le dernier est un exposé de la tonalité de la musique grecque, suivi de celui du système de solmisation attribué à Gui d'Arezzo. La deuxième édition a pour titre : *Theorica musica Franchini Gafori Laudensis. Impressum Mediolani per magistrum Philippum Mantegatium dictum Cassanum, opera et impensa magistri Joannis Petri de Lomatio, anno salutis* MCCCC,LXXXXII, *die XV decembris,* in-4°. Cette édition n'est point identique avec la première ; de nombreux change-

mens y ont été faits par l'auteur, tant dans la forme du livre que dans le style : il y a peu de chapitres, où quelqu'un de ces changemens ne se fasse apercevoir. Le catalogue des livres de M. Reina, de Milan, dont la vente a été faite à Paris en 1834, indique (n° 712) une édition de ce livre sous la date de 1482: c'est une erreur du rédacteur de ce catalogue ; c'est 1492 qu'il faut lire. Il y a un exemplaire sur vélin de celle-ci à la bibliothèque du roi, à Paris. Au catalogue de la bibliothèque de Soubise, on trouve la citation d'une édition du même ouvrage, sous la date de 1486; c'est une faute d'impression : cette édition n'existe pas. 2° *Practica musicæ* (*sive musicæ actiones in IV libris*). *Mediolani, per Guil, Signerra*, 1496, in-fol. Les nombreux exemples dont cet ouvrage est rempli sont imprimés par des planches gravées en bois. Le premier livre traite des principes et de la constitution de tons du plain-chant. Il contient quelques intonations conformes au rite Ambroisien. Le deuxième livre est relatif à toutes les parties de la notation, le troisième au contrepoint, et le dernier aux proportions des notes, des temps, des prolations et des modes. Une deuxième édition de ce bon ouvrage a été publiée l'année suivante à Brescia, sous ce titre : *Musice utriusque cantus practica excellentis Franchini Gafori Laudensis libri quatuor modulatissima. Impressa Brixiæ, opera et impensa Angeli Britannici : anno salutis millesimo quadringentesimo septimo : nono Kalend. octobris* (1497), in-fol. La troisième édition, publiée aussi à Brescia, est intitulée : *Practica musicæ utriusque cantus Franchini Gafori. Impressa per Bern. Misintani de Papia*, 1502, in-fol. La quatrième a pour titre : *Franchini Gaffori* (sic) *practica musicæ utriusque cantus, Venetiis*, 1512, in-fol. Les plus rares de ces éditions sont celles de Milan 1496, et Venise 1512. Il y en avait des exemplaires dans la collection de feu M. Reina. M. Van Praet cite un exemplaire sur vélin de celle de 1496. 3° *Angelicum ac divinum opus musice Franchini Gafurii Laudensis regii musici, ecclesiæque Mediolanensis phonasci : materna lingua scriptum. Impressum Mediolani per Gotardum de Ponte, anno salutis millesimo quingentesimo octavo, die decima septembris* (1508), in-fol. M. Brunet cite une édition de ce livre sous la date de 1500, dans son *Manuel du libraire ;* je crois que c'est une erreur, car je n'ai trouvé nulle part de traces de cette édition. Forkel et Lichtenthal disent que cet ouvrage est en général semblable au *Theoricum opus musicæ disciplinæ ;* M. Fink dit qu'il ressemble beaucoup au Traité de musique pratique ; le fait est qu'il est absolument différent de ces deux ouvrages, quant à sa forme. C'est un abrégé de musique divisé en cinq petits traités, en langue italienne. Le second et le troisième chapitres du troisième livre du *Theoricum opus musicæ disciplinæ* sont traduits dans cet ouvrage, et forment les premiers chapitres du premier traité : c'est par cela seulement que ces deux livres ont quelque rapport. Le reste du premier traité concernant les proportions des intervalles a fourni par la suite la matière du quatrième ouvrage de Gafori, et a reçu dans celui-ci de grands développemens. Les quatre traités suivans sont purement relatifs à la pratique de l'art. Le dernier est un abrégé du quatrième livre du traité de la musique pratique, mais sans les exemples. Gafori dit au commencement de son ouvrage qu'il l'a écrit en langue vulgaire parce que la plupart des musiciens sont illettrés, et n'entendent pas ses autres livres ni ceux des bons auteurs latins[1]. Il excuse les imperfections de son style par le peu d'habitude qu'il avait d'écrire en italien. Il est certain que

[1] *Perchè molti illetterati fanno professione de musica, et con grande difficultade pervengono a la vera cognitione de li præcepti harmonici per non intendere le opere nostre et de altri degni auctori latini quale son scripte con qualche ornato et alquanto obscuro stillo ; havemo consyderato subvenire non solamente a lor*

sa diction est fort incorrecte, et que son orthographe est plus vicieuse qu'elle ne l'était en général de son temps; on voit que l'habitude d'écrire en latin le rend inhabile à manier la langue italienne. On a cependant reproché à sa latinité beaucoup d'imperfections; il me semble que c'est à tort, et que son style n'est pas inférieur à celui des bons écrivains didactiques du quinzième siècle. On peut même dire qu'il se servait de la langue latine avec une certaine élégance, quand il n'était pas contraint par l'aridité du sujet, comme le prouve cette jolie épigramme où il rappelle que son adversaire Spataro (*voyez* ce nom) avait fait autrefois des fourreaux d'épées.

Qui gladios quondam corios vestibat et enses
Pelleret ut vili sordidus arte famem;
Musicolas audet rubido nunc carpere morsu,
Proh pudor! et nostro detrahit ingenio.
Phœbe, diù tantum ne scelus patieris inultum?
Nec sævus tanti criminis ultor eris?

Apollon répond :

Non impune feret, sed qualis Marsya victus,
Pelle tegat gladios perfidus arte suâ.

4° *Franchini Gafurii Laudensis regii musici publice profitentis : Delubrique Mediolanensis Phonasci : De harmonia musicorum instrumentorum opus. Impressum Mediolani per Gotardum Pontanum Calcographum die XXVII novembris* 1518. *Authoris præfecturæ anno trigesimo quinto. Leone decimo pontifice maximo : ac christianissimo Francorum rege Francesco duce Mediolani, felici auspicio regnantibus*, in-fol. A la fin de cet ouvrage se trouve une notice succincte sur la vie de Gafori par Pantaléon Meleguli, de Lodi. On y voit que ce maître avait écrit beaucoup de traités de musique pour ses élèves, et qu'il n'en a fait imprimer que ceux qu'il considérait comme les plus importans. Meleguli dit aussi que Gafori avait fait traduire à ses dépens, du grec en latin, les livres d'Aristide Quintilien, de Manuel Brienne, de Bacchius et de Ptolémée; circonstance qui rend assez vraisemblable l'opinion répandue qu'il ne savait pas le grec. M. Brunet indique une édition de ce quatrième ouvrage de Gafori qui aurait paru à Milan en 1508, et il en cite un exemplaire qui aurait appartenu à Boisgelou, et qui aurait été vendu 28 fr. : c'est une erreur; j'ai vu l'exemplaire de Boisgelou; il était de l'édition de 1518. Je ne crois pas à l'existence de celle de 1508, dont aucun auteur n'a parlé. 5° *Apologia Franchini Gafurii adversus Joannem Spatarium et complices musicos Bononienses*, 1520. Cet opuscule, dont la rareté est excessive, ne porte point de nom de lieu ni de date au frontispice, mais Gafori l'a daté du 20 avril 1520. Hawkins, qui en possédait un exemplaire, en a donné un extrait dans le deuxième volume de son Histoire de la musique (pag. 337—341). Spataro, professeur de musique et maître de chapelle de Saint-Pétrone, à Bologne, ayant cru remarquer quelques erreurs de calcul, relatives aux proportions des intervalles, dans le dernier ouvrage de Gafori publié au mois de novembre 1518, adressa au mois de février suivant à l'auteur une lettre dans laquelle il relevait ces fautes. Gafori répondit avec amertume. Une seconde lettre, datée du mois de mars fut écrite par Spataro, et dans celle-ci Gafori était accusé de vanité et d'ignorance. Le vieux maître de Milan, plus irrité encore, ne garda dans sa réponse aucun ménagement avec son adversaire. Alors Spataro fit de cette discussion une affaire d'école, prit le témoignage des principaux musiciens de Bologne et celui d'Aaron (voy. ce nom), qui prononcèrent en sa faveur; de nouvelles lettres furent écrites à Gafori; la dernière était datée du 16 octobre 1519. Le maître de Milan avait dédaigné de répondre à ces dernières, et son silence avait été pris pour une défaite dont l'école de Bologne tira vanité. Mais tout à coup parut l'apologie citée précédemment. Gafori ne montra point dans cette réponse la sagesse qui convenait

voti e desiderii; ma anchora a la devotione di molte donne religiose intente ad laudare lo eterno Dio con tuta la corte celeste, etc.

à son âge (il avait alors près de soixante-dix ans); les injures les plus grossières y sont accumulées. Il y appelle son adversaire insolent, ignorant, illettré, qui n'a aucune connaissance du latin, et qui, sans s'être élevé au-dessus des classes les plus vulgaires, a cependant l'impudence d'enseigner non seulement la musique, mais la philosophie et les mathématiques. *Vous semblez* (dit-il) *vouloir imiter votre maître Ramis (aussi vil que vous) en pétulance et en ingratitude*, etc.; le reste est dans ce goût. Spataro répondit à l'écrit de Gafori par une brochure intitulé : *Errori di Franchino Gaforio di Lodi in sua defensione*, Bologne, 1521, in-4°. Dans ce pamphlet, toute l'école de Milan était attaquée avec violence; dès lors, l'affaire devint générale. Les amis et les principaux élèves de Gafori écrivirent, les uns en prose, les autres en vers, contre son antagoniste. Parmi ces musiciens, on remarque particulièrement Bartolomé Filippino, Denis Bripio, Jacques-Antoine Ricci, de Milan, Gaudence Merula, et d'autres savans de Plaisance et de Parme; enfin Gafori lui-même qui écrivit à ce sujet deux lettres, et fit l'épigramme qui a été rapportée plus haut. Le nom de *Spataro*, qu'on changeait en celui de *Spadario*, devint un sujet de plaisanteries, et l'on écrivit : *Non enim majores sui spatas fabricari solebant, cum vaginas tantum consuerent, atque componerent.* Le nom de *Giovanni Vaginario* en resta à Spataro. Le recueil de tous ces opuscules satiriques fut publié à Turin, par François de Sylva, en 1521, et mit fin à cette querelle, qui hâta peut-être la mort de Gafori. Au fond, ce célèbre théoricien était fondé dans la plupart de ses assertions, particulièrement lorsqu'il soutenait que la différence numérique du *ton majeur* et du ton mineur est comme 80 : 81; à l'égard de la division du ton en *neuf commas* qui était rejetée par Gafori et admise par son adversaire, il y avait malentendu, car le comma n'est pas une fraction invariable de l'intervalle, puisqu'il y en a de différentes dimensions, comme $\frac{16}{15}$, $\frac{25}{24}$, $\frac{81}{80}$, $\frac{128}{125}$, etc. La proportion du ton moyen en neuf commas égaux est celle du tempérament ordinaire. Au surplus, rien de tout cela ne méritait le bruit qu'on en fit alors.

Draudius indique dans sa Bibliothèque classique (p. 2641), sous le nom de *Gaffurius : De musica practica, theorica et instrumentali*, in-fol., 1518, Walther, et d'après lui Gerber, ont cru qu'il s'agissait d'une réimpression en un seul volume du *Theoricum opus*, de la *Practica musicæ*, et de l'*Opus de harmonia musicorum instrumentorum*; mais ils se sont trompés; Draudius n'a fait qu'une désignation incorrecte de ce dernier ouvrage.

GAGGI (JEAN), né à Sienne, vers la fin du 18e siècle, eut pour maître de musique Lapini, et apprit les mathématiques sous le Genevois Salari. En 1802 il fut nommé maître du collége Tolomei, à Sienne, et organiste du consistoire suprême. Gervasoni cite des compositions sacrées de Gaggi, écrites dans le style sévère, et dont il fait l'éloge.

GAGLIANO (JEAN-BAPTISTE DE), compositeur, né à Florence vers 1580, fut attaché au service de la maison de Médicis. Il s'est fait connaître par des motets et des madrigaux qui ont été publiés sous les titres suivans : 1° *Motetti, letanie et salve Regina a 4 voci*, Venise, 1603, in-4°; 2° *Madrigali a cinque voci*, Venise, 1606; 3° *Motetti a 6 e 8 voci*, ibid., 1643.

GAGLIANO (MARC), musicien Florentin, vécut dans la seconde moitié du seizième siècle et au commencement du dix-septième. On connaît de lui : 1° *Misse a cinque voci*, libro 1°, Venezia, 1579; 2° *Responsori della settimana santa a 4 voci*, ibid., 1580, in-4°; 3° *Il primo libro de madrigali*, Venise, 1602. Walther cite aussi le cinquième livre de madrigaux à 5 voix de cet auteur, imprimés selon lui chez Ange Gardane en 1658; un exemplaire de cette édition se trouvait chez

Burney (n° 356 de son catalogue). Ce sont les héritiers de l'imprimeur, et non lui-même, qui ont publié cet ouvrage, car, en 1658, il y avait près d'un demi-siècle qu'Ange Gardane avait cessé de vivre. Gagliano était membre de l'Académie des *Elevati* de Florence, sous le nom de l'*Affannato*.

GAGLIARDI (. . .), élève du collége royal de musique à Naples, a débuté comme compositeur au théâtre *del Fondo* de cette ville, en 1835, par un opéra bouffe intitulé : *Pulcinella condannato alle ferriere di Maremmo*. Cet ouvrage a eu quelque succès.

GAGNI (ANGELO), compositeur dramatique, né à Florence, vers le milieu du dix-huitième siècle, a fait représenter à Milan, en 1783, *I Pazzi gloriosi*, opéra bouffe. Gerber cite aussi comme un deuxième ouvrage *I Matti gloriosi*, joué en 1786; mais c'est évidemment la même pièce que la première.

GAIL (JEAN-BAPTISTE), né à Paris, le 4 juillet 1755, se livra dans sa jeunesse à l'étude de la langue grecque, et se fit connaître en 1784 et 1786 par des traductions de morceaux de Lucien et de Xénophon, qui furent suivies de la traduction de *Thucydide* (Paris, 1796, 10 vol. in-8°), de celle des œuvres complètes de *Xénophon* (Paris 1795—1815, 10 vol. in-4°), et d'éditions grecques, latines et françaises de *Bion*, de *Moschus*, d'*Anacréon*, etc. Nommé professeur de littérature grecque au collége de France le 5 avril 1791, il obtint en 1809 d'entrer à l'Académie des inscriptions et belles-lettres de l'Institut, et remplaça ensuite La Porte-Dutheil comme conservateur des manuscrits grecs et latins de la bibliothèque royale de Paris. Il est mort en cette ville le 5 février 1829. Dans l'édition d'*Anacréon* qu'il a publiée en 1799, in-4°, il a inséré une *dissertation sur la musique grecque*, morceau faible, tiré en grande partie du *Voyage d'Anacharsis* de l'abbé Barthélemy.

GAIL (Mme EDME-SOPHIE GARRE), née à Melun, en 1776, est du petit nombre des femmes qui se sont distinguées dans la musique par le talent de la composition. Fille d'un chirurgien habile qui avait obtenu par son mérite le cordon de Saint-Michel, et qui était lié d'amitié avec beaucoup d'artistes et de gens de lettres, Mlle Garre prit de bonne heure le goût des arts, et ses heureuses dispositions pour la musique se développèrent dès l'enfance par les encouragemens qu'elle reçut. A douze ans, elle possédait déjà un talent remarquable sur le piano, elle chantait, sinon avec méthode, au moins avec goût, et dès 1790 elle faisait insérer dans les journaux de chant de La Chevardière et de Bailleux des romances et des chansonnettes qui étaient le prélude des choses gracieuses et élégantes auxquelles elle a dû plus tard sa brillante réputation. Lorsqu'elle eut atteint sa dix-huitième année, sa famille lui fit épouser l'helléniste Gail. Cette union ne fut point heureuse. Une incompatibilité d'humeur et de goûts amena, au bout de quelques années, une séparation devenue nécessaire. Rendue à la liberté, Mme Gail se livra avec ardeur à son penchant pour la musique, et fit des études de chant sous la direction de Mengozzi. La révolution avait ruiné la fortune de son père; elle n'était pas riche, et elle sentait la nécessité d'utiliser ses talens. Ce fut ce qui la décida à voyager pour donner des concerts. Après avoir visité les provinces méridionales de la France, elle parcourut l'Espagne, et partout elle recueillit des applaudissemens. De retour à Paris, elle s'y livra à la composition de romances charmantes qui furent accueillies avec transport. Dès 1797, elle avait donné un échantillon de son instinct dramatique en écrivant deux airs pour le drame de *Montoni*, que M. Duval fit représenter au théâtre de la Cité. Ce premier essai fut suivi d'un opéra en un acte, composé pour un théâtre de société, et auquel Méhul donna des éloges. Le besoin d'études plus sérieuses qu'elle n'en avait fait jusque là

dans l'art d'écrire, se faisait sentir à son esprit : elle résolut de compléter son instruction, se confia aux soins de l'auteur de ce Dictionnaire, et fit un cours d'harmonie et de contrepoint, qu'elle acheva ensuite sous la direction de MM. Perne et Neukomm, après que son premier maître eut quitté Paris pour voyager. Les succès qu'obtenaient dans le monde ses compositions fugitives lui faisaient désirer depuis longtemps d'essayer ses forces sur la scène; sa première tentative fut heureuse, car elle produisit *Les deux Jaloux,* joli opéra comique qui fut représenté, en 1813, au théâtre Feydeau. Mme Gail était alors dans sa trente-huitième année. Le mérite principal de cet ouvrage consistait dans le naturel des mélodies de quelques petits airs; on y trouvait aussi un trio en canon d'un effet agréable; enfin le succès fut complet et d'autant plus remarquable que c'était le premier de ce genre qu'une femme eût obtenu. Dans la même année, Mme Gail donna au même théâtre *Mademoiselle de Launay à la Bastille,* opéra-comique en un acte qui ne réussit point, quoiqu'il y eût de jolies choses dans la musique. En 1814 deux opéras de Mme Gail furent donnés au théâtre Feydeau. Le premier, intitulé *Angela, ou l'atelier de Jean-Cousin,* avait été composé en société avec Boieldieu; quelques morceaux de la musique furent applaudis, mais la pièce fut reçue avec froideur. Le second ouvrage avait pour titre *La Méprise;* il fut plus malheureux encore qu'*Angela.*

En 1816, Mme Gail partit pour Londres où elle se fit entendre avec succès comme cantatrice dans le genre de la romance. De retour à Paris, elle se livra pendant quelque temps à la composition de ces pièces légères, et fit paraître trois recueils de nocturnes français et italiens, ainsi qu'un grand nombre de romances, parmi lesquelles on a remarqué surtout *La jeune et charmante Isabelle, N'est-ce pas elle, Heure du soir, Le souvenir du diable, Viens écouter ce doux serment,* et la tyrolienne, *Celui qui sut toucher mon cœur.* Une manière originale distingue ces productions; les formes en étaient nouvelles quand elles parurent; elles ont été imitées depuis lors, mais avec moins de bonheur. Après un repos de plusieurs années, Mme Gail rentra dans la carrière dramatique par l'opéra de *La Sérénade* (en 1818), arrangé d'après la comédie de Regnard par Mme Gay. Le succès de cet ouvrage fut complet : la musique s'y faisait surtout remarquer par un bon sentiment de l'expression scénique. Ce fut la dernière production de l'auteur.

Peu de temps après la première représentation de *La Sérénade,* Mme Gail partit pour l'Allemagne avec Mme Catalani; elle y donna quelques concerts avec elle dans les villes principales, particulièrement à Vienne; mais elle ne tarda point à revenir à Paris. La composition de plusieurs opéras, qu'elle destinait au théâtre Feydeau, l'occupait tout entière, et elle s'y livrait avec ardeur lorsqu'elle succomba aux atteintes d'une maladie de poitrine, le 24 juillet 1819, à l'âge de quarante-trois ans. Après sa mort, on a publié deux recueils de nocturnes et un cahier de romances qu'elle avait laissés en manuscrit.

La réunion de talens qu'on trouvait en Mme Gail la rendait fort remarquable. Profondément musicienne, elle accompagnait la partition avec aplomb et intelligence, chantait avec goût et avec beaucoup d'expression, formait de très bons élèves, et composait avec facilité de jolies choses qui ont obtenu une vogue décidée. Douée d'ailleurs de beaucoup d'esprit et d'un caractère aimable, elle semblait n'attacher aucun prix à ces avantages, et savait se faire pardonner sa supériorité sur les autres femmes par celles mêmes qu'elle éclipsait. Elle avait beaucoup d'amis, et elle eut le rare bonheur de les conserver.

GAIL (JEAN-FRANÇOIS), fils des précédens, né à Paris, le 28 octobre 1795, fit ses études au collége Louis-le-Grand, et en sortit à l'âge de dix-huit ans pour en-

trer à l'école normale. En 1818 il fut nommé professeur d'histoire à l'École militaire de Saint-Cyr. En 1820 il quitta cette place pour celle de suppléant de son père au collége de France. On a de M. Gail des mémoires sur différens sujets de littérature ou d'histoire ancienne, et une édition des petits géographes grecs (Paris, 1827 et ann. suiv.); mais il n'est cité ici que pour un petit écrit intitulé : *Réflexions sur le goût musical en France*, Paris, 1832, in-8°. Une analyse de cette brochure se trouve dans le 12me volume de la *Revue musicale*. M. Gail a écrit dans les journaux quelques articles concernant la musique, qui ne sont pas signés.

GAILLARD (JEAN-ERNEST), fils d'un perruquier français, naquit à Zell, en 1687. Il eut pour premier maître de musique Marschall, puis étudia sous Farinelli, directeur des concerts à Hanovre, et enfin reçut des leçons de Steffani, qui demeurait alors dans la même ville. Ayant été admis dans la musique du prince Georges de Danemark, il y resta jusqu'au mariage de ce prince. Il se rendit alors en Angleterre, et à la mort de Baptiste Draghi, il obtint la place de maître de chapelle de la reine douairière Catherine, veuve du roi Charles II, à *Sommerset-house*. Cette place devint alors une sinécure. Il composa vers le même temps un *Te Deum*, un *Jubilate* et trois antiennes, qui furent exécutées à Saint-Paul et à la Chapelle Royale, en actions de grâces pour les victoires remportées par Marlborough pendant la guerre de la succession. En 1712 il mit en musique *Calypso et Télémaque*, qui fut représenté à Haymarket, et quelques années après à *Lincoln's-Inn-Fields*. Cet opéra fut suivi de *Pan et Syrinx*, de *Jupiter et Europe*, du *Nécromancien*, de *Harlequin Faustus*, de *Pluton et Proserpine*, et d'*Apollon et Daphné*. Un de ses derniers intermèdes est intitulé *The Royal Chace, or Merlin's cave*; on y trouve un air commençant par ces mots : *With early horn* qui eut tant de succès, que le public le fit répéter à plus de cent représentations. Gaillard a aussi publié à diverses époques les ouvrages suivans : 1° *Six cantates*. 2° *Trois cantates*. 3° *Six solos pour flûte, avec basse continue*. 4° *Six solos pour violoncelle ou basson*. 5° *Hymne du matin, d'Adam et Ève, tiré du 5e livre du Paradis perdu*, Londres, 1728. 6° Enfin une traduction de l'ouvrage intitulé *Opinioni de' cantori antichi e moderni*, de Tosi, sous ce titre : *Observations on the florid song, or sentiments of the ancient and modern singers*, Londres, 1742. Gaillard est un des musiciens qui établirent, vers 1710, l'Académie de la musique ancienne, où l'on n'exécutait que les œuvres des compositeurs des 16e et 17e siècles. Cet établissement fut dissous au bout de dix-huit ans; mais en 1776 on le rétablit sur le plan de Bates, et il s'est maintenu depuis. En 1745 il eut un concert à son bénéfice dans *Lincoln's-Inn-Fields*, auquel on exécuta les deux tragédies du duc de Buckingham, intitulées *Brutus* et *Jules César*, dont il avait fait la musique, et une pièce instrumentale singulière, de sa composition, pour vingt-quatre bassons et quatre contrebasses. Gaillard est mort au commencement de 1749, laissant quelques ouvrages inédits ou incomplets, tels qu'*Oreste et Pilade, ou la force de l'amitié*.

GALAVOTTI (JÉRÔME), maître de chapelle de Sainte-Marie *in Transtevere*, à Rome, vivait vers la fin du dix-septième siècle. On a de lui des messes à 4, 5, 6 et 8 voix, imprimées à Rome en 1690.

GALEAZZI (FRANÇOIS), né à Turin en 1738, se fixa à Rome comme professeur de violon et comme compositeur de musique instrumentale. Il fut pendant quinze ans premier violon du théâtre *Valle*. On a de cet artiste un très bon livre qui n'a pas eu le succès qu'il méritait; cet ouvrage a pour titre : *Elementi teorico-pratici di musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino analizzata, ed a dimostrabili principi ridotta, opera utilissima a chiunque vuol applicare con profitto alla*

musica e specialmente a' principianti, dilettanti, e professori di violino, tom. 1°, Roma, 1791, Stamperia Pilucchi Cracas, in-8°; tom. 2°, Roma, 1796, nella stamperia di Michele Puccinelli e Tor Sanguigna, in-8°. Le premier volume renferme les élémens de la musique et un traité de l'art de jouer du violon, avec des tables d'exemples imprimées en beaux caractères mobiles; le deuxième contient une bonne préface en XXVI pages, un abrégé bien fait de l'histoire de la musique, un bon traité d'harmonie et de contrepoint, et un traité de la mélodie terminé par des règles pour l'arrangement de la partition, et par des instructions sur la nature et l'usage des divers instrumens. Les tables d'exemples de ce volume sont gravées sur bois et sur cuivre. M. Lichtenthal a cru que la date de l'impression de ce deuxième volume était celle d'une deuxième édition : c'est une erreur.

GALEOTTI (ÉTIENNE), violoncelliste, né à Velletri dans la première moitié du dix-huitième siècle, a vécu quelque temps en Hollande; mais le climat de ce pays ayant altéré sa santé, il retourna dans sa patrie, après avoir fait un court séjour à Paris. On ignore ce qu'il est devenu depuis ce temps. On connaît de cet artiste 1° *Six trios pour deux violons et violoncelle,* œuvre 2°, Amsterdam, 1760; 2° Six trios, *idem,* op. 3, *ibid.*; 3° *Six solos pour violoncelle,* op. 4, Paris, 1785.

GALETTI (JEAN-ANDRÉ), bon chanteur italien, né à Cartone, dans la Toscane, vers 1710, fut appelé en 1750 au service du duc de Saxe-Gotha. Sa voix était un baryton de la plus belle qualité, et la partie la plus brillante de son talent était l'art de déclamer le récitatif d'une manière dramatique. Il possédait des connaissances assez étendues dans les langues et dans la poésie, avantage qui le mettait au-dessus des autres chanteurs de son temps. C'est lui qui a écrit le libretto de l'opéra *Ciro riconosciuto* que Georges Benda mit en musique. Galetti est mort à Gotha le 25 octobre 1784.

GALETTI (ÉLISABETH), femme du précédent, eut un talent distingué comme cantatrice. Née à Dourlach vers 1730, elle était fort jeune lorsqu'elle fut engagée au service du duc de Saxe-Gotha. Galetti en devint amoureux et l'épousa en 1754. On dit qu'elle a eu quelque part dans les poésies connues sous le nom de son mari.

GALILÉE (VINCENT), gentilhomme florentin, né vers 1533, épousa en 1562 Julie, fille de Cosme Venturi, d'une illustre famille de Pistoie. C'est à cette union que l'immortel Galilée-Galilei dut le jour. Ce fut Vincent Galilée qui se chargea de l'éducation de son fils, et qui lui inspira le goût des mathématiques, qu'il cultivait lui-même avec succès : il est mort vers la fin du seizième siècle. Vincent Galilée était surtout recommandable par ses connaissances en musique; il jouait très bien du luth et de la viole, et a composé des pièces pour ces deux instrumens. Lié d'amitié avec Jean Bardi, de la famille des comtes de Vernio, qui tenait à Florence une sorte d'académie de beaux-arts, il fit les premiers essais pour la création de la musique dramatique. Doni (*Trattato della musica scenica, in Op., t. 2, p.* 23) dit que Galilée mit en musique l'épisode du comte Ugolin, pour voix seule, avec accompagnement de plusieurs violes, et qu'il le chanta avec beaucoup de succès dans la société de Bardi. Cet essai fut suivi des *Lamentations de Jérémie,* traitées dans la manière dramatique, et qu'il fit entendre dans plusieurs endroits. Les ouvrages de Galilée, relatifs à la théorie musicale, sont : *Discorso della musica antica e della moderna,* Florence, 1581, in-fol. Cet ouvrage, comme les *Dimostrazioni armoniche* de Zarlin, est rempli de pédantesques et infructueuses discussions sur l'échelle et les modes de la musique grecque, le diatonique synton de Didyme et celui de Ptolémée. L'auteur s'y prononce en faveur de la musique des anciens contre celle des modernes, et condamne, *comme ridicules,* les compositions savantes

du 16e siècle. Il y a une seconde édition de ce dialogue, datée de Florence, 1602, in-fol.; elle a pour titre : *Dialogo della musica antica e moderna, di Vincentio Galilei, in sua difesa contra Joseffo Zarlino*, Fiorenza, Filippo Giunti, 1602, in-fol. Cette édition diffère de la première en ce qu'on y a ajouté son pamphlet contre Zarlino. 2° *Il Fronimo, dialogo sopra l'arte del bene intavolare e rettamente suonare la musica*, Venise, 1583, in-fol.: ouvrage fort intéressant pour l'histoire de la musique. Dans son dialogue sur la musique ancienne et moderne, Galilée avait attaqué Zarlino sur quelques passages des *Dimostrazioni armoniche*. Zarlino répondit par des argumens solides dans ses *Sopplimenti musicali*, imprimés en 1588. Galilée publia contre ce nouvel ouvrage et contre la personne de Zarlino l'opuscule suivant : *Discorso intorno alle opere di messer Gioseffo Zarlino di Chioggia*, Florence, 1589, in-8°. On n'y trouve que des injures et des divagations. Tout l'avantage de cette discussion resta à Zarlino.

GALILÉE-GALILEI, fils du précédent, illustre philosophe qui peut être considéré comme le créateur de la physique expérimentale, naquit à Pise le 18 février 1564. Après avoir fait à Florence ses études littéraires, il apprit les mathématiques sous la direction de son père; mais, c'est surtout à lui-même qu'il dut les vastes connaissances qui l'ont ensuite conduit à une immortelle célébrité. La vie, les découvertes et les principaux ouvrages de cet homme remarquable n'appartiennent pas à l'objet de ce dictionnaire biographique; il n'y est cité que pour ses recherches sur les vibrations des cordes, la concordance harmonieuse des sons et les proportions des intervalles, consignées dans ses *Discorsi e dimostrazioni matematiche*, dont la première édition fut publiée à Florence en 1638. On reconnait dans ces recherches les vues élevées de leur auteur : elles se trouvent dans l'édition complète des œuvres de Galilée publiée à Bologne, en 1655, tome 2e, pages 74 et suivantes. Galilée est mort à Florence en 1642.

GALIN (PIERRE), né à Bordeaux en 1786, de parens pauvres, commença ses études fort jeune, et s'appliqua particulièrement aux mathématiques où il fit de rapides progrès : son éducation fut terminée au lycée de sa ville natale. Sorti du collége, il se livra à l'étude du commerce et fut employé par les banquiers qui estimaient son habileté dans le calcul des changes étrangers. Ses vues s'étaient tournées vers de nouvelles considérations sur le perfectionnement des relations commerciales; dans le dessein d'y donner de la suite, il voulait se rendre en Amérique, mais ses protecteurs l'engagèrent à renoncer à ce projet, et à se livrer à l'enseignement. Il reprit alors ses premières études, fut bientôt nommé professeur de mathématiques au lycée de Bordeaux, et plus tard remplit les mêmes fonctions à l'école des sourds et muets de cette ville. Outre les mathématiques pures, il cultivait aussi avec succès les applications de cette science à la physique et à l'astronomie. La lecture des ouvrages des plus célèbres métaphysiciens lui fit considérer l'idéologie comme la clef des méthodes d'enseignement, et son esprit, où brillaient les qualités d'un penseur distingué, s'attacha dès lors au perfectionnement de la didactique de plusieurs sciences, particulièrement de la musique. Galin avait voulu d'abord étudier cet art comme un délassement; mais, ainsi qu'il arrive à tous ceux qui ne l'apprennent point dans l'enfance, il y trouva de grandes difficultés, et se persuada que celles-ci ne prenaient leur origine que dans l'imperfection des méthodes ordinaires. Quelques idées qu'il crut nouvelles lui persuadèrent qu'il était destiné à opérer une réforme radicale dans l'enseignement de l'art; il s'y attacha, et le résultat de ses travaux fut la méthode du *Méloplaste*, dont il essaya l'application dans un cours qu'il ouvrit à Bordeaux en 1817. Le succès qu'il obtint, et sur lequel il se fit peut-être illusion, lui fit rédi-

ger et publier son *Exposition d'une nouvelle méthode pour l'enseignement de la musique,* Bordeaux et Paris, Rey et Gravier, 1818, 1 vol. in-8°. Il règne dans cet ouvrage un esprit philosophique très remarquable, et la netteté des idées, l'ordre de leur enchainement, le style doivent le faire considérer comme une production distinguée, quelle que soit d'ailleurs l'opinion qu'on ait de l'utilité de la méthode en elle-même.

Débarrasser l'enseignement de la musique de la nécessité de lire des notes diversifiées par les signes de leur durée, de discerner les diverses acceptions de ces notes en raison des clefs; éviter la multiplicité des signes de toute espèce : tel était le but que Galin s'était proposé, et qu'il crut avoir trouvé au moyen d'une portée vide figurée sur un tableau, et d'une baguette que le professeur promène sur les lignes ou dans les intervalles de cette portée, en chantant des airs connus, dans lesquelles il substitue aux paroles le nom des notes, au moment où la baguette se place sur la ligne ou dans l'espace qui appartient à chacune. La portée vide est ce que l'inventeur appelle le *méloplaste*. A l'égard de la division du temps, Galin en donnait la démonstration au moyen d'un chronomètre comparatif qu'il appelait *chronoméristc*. L'idée de méloplaste, c'est-à-dire d'un lieu pour la position indéterminée des notes, était loin d'être nouvelle, car elle n'est qu'une variété de la *main musicale* attribuée à Gui d'Arezzo. En effet les cinq doigts de la main étant ouverts, représentent les lignes et les intervalles sur lesquels l'index de l'autre main se promenait pour indiquer aux élèves la note qu'ils devaient entonner. Cette méthode de la main a été la seule en usage pour l'enseignement de la musique jusque dans la seconde moitié du seizième siècle. Rameau en a reproduit l'idée en 1760, dans son *Code de musique,* et Jacob (*voy.* ce nom), musicien de l'Opéra, a proposé l'usage d'une portée sans clef, qui est le fondement du méloplaste, dans sa *Méthode de musique,* imprimée à Paris en 1769. Le défaut radical de cette méthode, comme de toutes celles du même genre, est qu'il faut finir par montrer aux élèves de la musique écrite et chargée de tous les signes dont l'usage ne leur est pas habituel, et dont l'aspect compliqué n'a point de rapport avec les idées simples auxquelles ils sont accoutumés. Alors se révèle une vérité incontestable : c'est qu'on a appris quelque chose qui peut servir d'introduction à l'étude de la musique, mais qui n'est pas la musique elle-même.

Galin paraît avoir prévu les difficultés qu'on pouvait lui opposer à cet égard, car il dit, en parlant de ses succès, dans l'ouvrage cité précédemment (p. 6) : « De « jeunes enfans de sept à neuf ans ont pu « chanter au bout de huit mois, à livre « ouvert, une classe étendue de morceaux « de musique dans tous les tons, tous les « modes, et à toutes les clefs; un autre « élève de l'âge de douze ans, dont par « conséquent l'intelligence est plus affer- « mie, a pu faire les mêmes choses au cin- « quième mois; et si une pièce de musique « renferme de vraies difficultés, trois ou « quatre lectures consécutives les mettent « en état de les vaincre d'eux-mêmes, et « de la chanter couramment. Si je leur « délivre, la veille, des parties qui leur « soient inconnues d'un morceau d'ensem- « ble, ils peuvent le lendemain exécuter cet « ensemble avec pureté et précision, etc. » Galin était de bonne foi dans ces assertions, car il était honnête homme; mais, médiocre musicien, il s'abandonnait aux illusions d'apparens succès d'école dont j'ai vu depuis lors beaucoup d'exemples. En réalité, depuis près de vingt ans, on ne cite pas un musicien de quelque valeur qui ait été formé par la méthode du méloplaste, quoique les écoles où l'on enseigne cette méthode se soient multipliées.

Le favorable accueil qui fut fait au Méloplaste, dans sa nouveauté, détermina Galin à se rendre à Paris pour y enseigner

d'après cette méthode : il y arriva en 1819, et se mit à l'œuvre. Son élocution facile, la lucidité philosohique de ses idées, et sa foi dans l'œuvre qu'il voulait accomplir, lui procurèrent bientôt beaucoup de vogue. Malheureusement ses forces physiques ne répondaient pas à l'activité de son esprit; ses efforts altérèrent sa santé, et une maladie de poitrine l'enleva le 31 août 1821. Il avait préparé une édition plus développée de sa méthode que la première exposition; cette édition a été publiée à Paris, en 1824, sous ce titre : *Méthode du Méloplaste pour l'enseignement de la musique*, un vol., in-8°. M. Lemoine, élève de Galin, en a fait paraître une troisième à Paris, en 1831, 1 vol. in-8° (*voy.* Geslin).

GALLAND (Antoine), professeur d'Arabe au collége royal, et membre de l'académie des Inscriptions, naquit en Picardie, au village de Rolot, en 1646. Après avoir fait un voyage dans le Levant pour se fortifier dans la connaissance des langues orientales, il revint à Paris, où il fut admis à l'académie des Inscriptions, et en 1709 il obtint la place de professeur au collége royal. Il est mort à Paris, le 17 février 1715. Forkel, Gerber, Choron et tous les bibliographes et biographes qui les ont copiés, ont dit qu'on trouve au premier volume (p. 104) des Mémoires de l'académie des Inscriptions et belles-lettres une *Dissertation sur la trompette chez les anciens*, écrite par Galland; il y a dans cette assertion une erreur singulière. Ce qu'on appelle le *mémoire* de Galland n'est qu'une analyse en 5 pages d'un traité fort ample qu'il avait fait sur cette matière, et dont il avait fait des lectures à l'académie en 1706, 1707 et 1708. L'ouvrage était divisé en trois parties; dans la première, l'auteur établissait philologiquement l'origine de la trompette et de ses différentes espèces; dans la seconde, il traitait de l'usage de la trompette droite, σάλπιγξ des Grecs et *tuba* des Latins; la troisième avait pour objet la trompette courbe, *lituus* et *buccina*. Il paraît que le manuscrit de cet intéressant ouvrage s'est perdu; l'analyse seule par le secrétaire perpétuel de l'Académie, a été publiée; c'est cette analyse que les auteurs cités précédemment ont prise pour le travail de Galland.

GALLAND (P. J.), maître de pensionnat à Paris, a publié un livre élémentaire intitulé : *Cours pratique d'éducation*, Paris, 1817, 3 vol., in-12, avec 29 planches. On y trouve un petit traité de musique. La deuxième édition a paru sous ce titre : *Cours complet d'instruction, à l'usage des jeunes demoiselles, et convenable aux jeunes gens qui n'ont pas été à portée de suivre les études de collége*, etc., Paris, 1826, 6 vol., in-12, avec 32 planches. Un abrégé de cet ouvrage a pour titre : *Principes élémentaires de lecture, d'écriture, de musique et de dessin, extraits du cours pratique d'éducation*, Paris, 1817, in-12.

GALLAY (Jacques-François), virtuose sur le cor, est né à Perpignan (Pyrénées orientales) le 8 décembre 1795. A l'âge de dix ans il commença l'étude du solfége sous la direction d'un musicien nommé M. Artus; deux ans après, son père, assez bon amateur corniste, lui donna les premières leçons de cor; mais ce fut surtout par ses propres efforts qu'il parvint à développer ses heureuses dispositions pour cet instrument. Une maladie du premier cor du théâtre de Perpignan lui fournit l'occasion de se faire entendre en public. Dans une représentation des *Visitandines*, de Devienne, il joua le solo qui s'y trouve, et y obtint, à l'âge de 14 ans, un succès qui fit prévoir ceux qui lui étaient réservés pour la suite de sa carrière. Malheureusement, livré à lui-même, et privé de bons modèles, il était dans l'incertitude sur la direction qu'il devait donner à ses études. Les artistes distingués qui visitaient Perpignan lui conseillaient de se rendre à Paris pour y suivre les cours du Conservatoire, mais l'attachement du père de M. Gallay pour son fils lui faisait écarter

toutes les propositions de ce genre. En 1818 une société musicale fut organisée à Perpignan, et M. Gallay en fut nommé le directeur. Vers la même époque, Ozy, fils de l'ancien professeur de basson, s'établit dans cette ville; c'était un musicien instruit comme pianiste et comme harmoniste; le jeune Gallay suivit ses cours, et six mois après il exécuta à la société de musique un concerto de cor de sa composition qui fut applaudi avec enthousiasme. Enfin, au mois de juin 1820 il lui fut permis d'aller à Paris; à peine arrivé dans cette ville, il se rendit auprès de M. Dauprat qui l'accueillit avec bienveillance et le recommanda à Perne, alors inspecteur du Conservatoire. Celui-ci fit quelques difficultés pour l'admettre dans une classe d'instrumens, à cause de son âge; mais enfin, il céda aux instances de M. Gallay et le fit passer sous la direction de M. Dauprat. Après une année d'études, le premier prix lui fut décerné, et depuis lors ses succès l'ont placé au rang des instrumentistes les plus habiles et les plus célèbres. Une belle qualité de son, même dans les notes bouchées, beaucoup de sûreté dans l'attaque, et de netteté dans l'exécution des traits, telles sont les qualités par lesquelles M. Gallay se recommande. Le seul reproche qui paraît pouvoir lui être adressé, c'est d'avoir borné l'étendue qu'il parcourt sur le cor, depuis quelques années, en sorte qu'il semble vouloir, comme Frédéric Duvernoy, se renfermer dans les bornes du cor mixte, d'où naît une certaine monotonie, que ne peut faire oublier toute la perfection possible dans les détails. En 1825 M. Gallay entra à l'orchestre du théâtre italien, après avoir été quelque temps à celui de l'Odéon; vers le même temps il fut admis à la chapelle du roi. Les événemens du mois de juillet 1830 ayant fait supprimer cette chapelle, M. Gallay perdit sa place comme tous les autres artistes; mais en 1832 il est entré dans la musique particulière du roi Louis-Philippe. Parmi les compositions de cet artiste, on remarque : 1° 1er concerto (en *fa*), œuvre 18, Paris et Leipsick. 2° Rondeau pastoral pour cor et orchestre, op. 6, Paris, Zetter. 3° Plusieurs fantaisies pour cor et orchestre ou piano. 4° Plusieurs solos *idem*. 5° 30 études pour cor solo, précédées d'une gamme enharmonique avec des signes indiquant les mouvemens de la main du pavillon, op. 13. 6° Douze duos concertans pour 2 cors, op. 2, Paris, Pacini. 7° Douze nocturnes brillans et faciles pour 2 cors, op. 3, *ibid.* 8° Plusieurs duos pour cor et piano, ou cor et harpe.

GALLEAZZI (ANTOINE), compositeur dramatique, naquit à Brescia dans les premières années du 18e siècle. On cite de lui deux opéras représentés à Venise, le premier sous ce titre : *Zelmira in Creta*, 1729; le second, *Il trionfo della costanza in Statira*, 1731.

GALLENBERG (WENCESLAS-ROBERT, comte DE), baron de Thurn, Rossek et Gallenstein, seigneur d'Einœd, avoyer héréditaire de Menkendorf, etc., est né à Vienne en 1783. Toutes les sciences et les arts entrèrent dans le plan de son éducation, mais la musique devint bientôt l'objet particulier de ses études. Fort jeune encore il écrivit des ouvertures, des morceaux de chant et des opérettes; plus tard, il alla en Italie, y fit la connaissance de Barbaja, et composa pour cet entrepreneur de théâtres une multitude de ballets, dont plusieurs obtinrent du succès. Barbaja ayant accepté l'entreprise du théâtre italien de Vienne, le comte de Gallenberg fut son associé, et écrivit plusieurs nouveaux ballets. En 1829 il prit seul la direction du théâtre de la Porte-de-Carinthie, et y perdit des sommes considérables. Le théâtre dut être fermé, et le comte se vit obligé, par le dérangement de ses affaires, de s'éloigner de Vienne et de se réfugier en Italie, où il a vécu depuis ce temps. Les principaux ballets composés par lui sont : 1° *Alfred le Grand*, en 3 actes. 2° *Jeanne d'Arc*, *idem*. 3° *Arsena*. 4° *Il ritorno d'Ulisse*. 5° *Margherite, reine de Catane*. 6° *Le*

tombeau d'Ismaan. Le nombre des compositions de ce genre produites par M. de Gallenberg est d'environ cinquante. *Alfred le Grand* a été joué à l'Opéra de Paris, avec des changemens de Gustave Dugazon. On a aussi de M. de Gallenberg quelques morceaux pour le piano, entre autres des *marches caractéristiques* pour le piano à quatre mains, œuvre 11, Vienne, Mechetti; une grande sonate pour piano seul, œuvre 15, Vienne, Weigl; des fantaisies, rondeaux, polonaises, etc, œuvres 4, 5, 14, 34 et 35, Leipsick et Vienne.

GALLERANO (LÉANDRE), compositeur de musique d'église, naquit à Brescia vers la fin du 16e siècle. Après avoir rempli quelque temps les fonctions d'organiste à l'église Saint-François de cette ville, il obtint la place de maître de chapelle à Saint-Antoine de Padoue. Il était membre de l'Académie des Occulti, sous le nom de *l'Involato*. On connaît de ce maître : 1° *Missa e salmi concertati a* 3, 5 *e* 8 *voci, con ripieni*, Venise, 1629. 2° *Motetti a* 1, 2, 3, 4 et 5 *voci*. 3° *Motetti a voce sola*. 4° *Compiete e Letanie a* 8 *voci con istromenti*. Tous ces ouvrages ont été publiés à Venise.

GALLI (VINCENT), en latin GALLUS, religieux franciscain, né en Sicile vers le milieu du 16e siècle, fut maître de chapelle de la cathédrale de Palerme. Du produit de ses compositions, il fit agrandir le couvent de l'Annonciation de cette ville, et fit graver sur une colonne ces mots : *Musicâ Galli*. On connaît de ce maître : *Il primo libro di madrigali a cinque voci*, Palerme, J. Fran. Carrara, 1589, in-4°. 2° Il *Misse a* 8 *et* 12 *voci*, Rome, 1596. La première de ces messes (à 8 voix) est à deux chœurs; la deuxième (à 12) est divisée en trois chœurs.

GALLI (PHILIPPE), célèbre chanteur, est né à Rome en 1783. Son père, chef de la *Floreria* pontificale, c'est-à-dire, gardien des ornemens sacerdotaux et de la tiare du pape, jouissait d'un revenu assez considérable, et destinait le jeune Galli à l'état ecclésiastique. Il lui fit donner une éducation soignée; mais le goût du théâtre qui se manifesta bientôt chez son fils dérangea ses projets, et l'obligea à céder au penchant qui l'entraînait vers la carrière dramatique. Dès l'âge de dix ans, Galli était déjà musicien fort habile, et faisait admirer son double talent de claveciniste et d'accompagnateur. Il cultivait dans le même temps ses heureuses dispositions pour le chant; ses études dans cette partie de la musique devinrent sérieuses, après que sa voix eut acquis les qualités d'un beau ténor. A dix-huit ans, il se maria. Jusque-là, la musique n'avait été considérée par lui que comme un agréable délassement; mais sa nouvelle situation lui fit sentir le besoin d'un état, et il se décida à débuter en public. Il avait vingt-un ans quand il se fit entendre pour la première fois sur un théâtre; ce fut à Bologne, au carnaval de 1804, qu'il débuta dans *La Caccia di Enrico IV*, de Generali. Le succès qu'il y obtint semblait décider de son avenir et le ranger dans la classe des meilleurs ténors de l'Italie; mais six ans après, une maladie très grave changea la nature de son organe, et le fit passer à l'état de basse-taille. Il craignit d'abord que cet accident ne l'arrêtât au milieu de sa carrière; mais Paisiello lui conseilla de cultiver le nouveau genre de voix qu'il devait à un jeu peu ordinaire de la nature; il suivit ce conseil et s'en trouva bien, car l'exercice développa en lui un organe doué d'une intensité de son peu commune. En peu de temps il devint l'émule des basses chantantes les plus renommées de l'Italie. Son début dans son nouvel emploi eut lieu dans le carnaval de 1812, au théâtre *S. Mosè* de Venise; il y chanta le rôle de *Taraboto* de *l'Inganno Felice* de Rossini. L'année suivante, il se fit admirer à Milan dans le *Cicisbeo burlato*, et surtout dans le rôle de *Sigillaro* de *la Pietra del Paragone*, qu'il créa de la manière la plus originale. Les rôles du bey, dans *l'Italiana in Algieri*, et du Turc, dans *Il*

Turco in Italia (1814), mirent le sceau à sa réputation, après qu'il se fut fait admirer à Barcelonne dans le *Sargine* de Paer, dans l'*Agnese* du même compositeur, et dans le *Don Juan*. Jusque-là, il ne s'était essayé que dans le genre bouffe et dans le drame de demi caractère, et il n'avait pas fait voir jusqu'où pouvaient s'élever ses facultés dans l'expression dramatique : Rossini lui fournit l'occasion de montrer son talent en ce genre dans le rôle de *Fernando* de *la Gazza Ladra*, qu'il écrivit pour lui à Milan, en 1817, et ce fut encore ce maître qui le fit connaître comme acteur tragique dans *Maometto*, à Naples, en 1820. Le 18 septembre de l'année suivante, Galli débuta à Paris dans son beau rôle de Fernando, et y fit admirer son exécution énergique, particulièrement au deuxième acte; mais pour la première fois, soit par l'influence du climat, soit que cet artiste se sentît gêné sur la petite scène du théâtre Louvois, un phénomène se fit remarquer dans sa voix; ce fut l'impossibilité de chanter avec justesse toute la partie de son rôle au premier acte; rien ne put empêcher qu'il restât sensiblement au-dessous du ton. Quelque temps après, Galli quitta la France; mais ce fut pour y revenir au mois d'août 1825. Comme acteur, comme chanteur habile, et comme musicien, il se fit admirer dans plusieurs rôles tragiques; cependant on eut lieu de s'apercevoir que le temps commençait déjà à donner de la lourdeur à sa vocalisation, et que certains traits qu'il exécutait autrefois avec facilité étaient devenus pénibles pour lui. En 1828, Galli a quitté Paris pour se rendre en Espagne; depuis lors il est retourné en Italie, où son ancienne réputation se soutient encore.

GALLICULUS (MICHEL) DE MURIS, moine de l'ordre de Cîteaux, vivait dans le quinzième siècle ou au commencement du seizième. Il a écrit un traité *De vero modo psallendi*, dont le manuscrit se trouve à Oxford dans le fonds d'Ashmol. Ornithoparcus a cité cet auteur (lib. 1, c. 12).

GALLICULUS (JEAN), compositeur et écrivain didactique, né dans la seconde moitié du 15e siècle, vivait à Leipsick en 1520, ainsi que le prouve l'épître dédicatoire de son traité de la composition du chant à Georges Rhau, datée de cette ville. Il y a lieu de croire que le véritable nom de cet artiste a été latinisé. Quoiqu'il en soit, Schamelius dit qu'il a mis en musique plusieurs hymnes et psaumes. On a de ce Galliculus un petit ouvrage dont la première édition parut sous ce titre : *Isagoge de compositione cantus*, Lipsiæ, 1520, petit in-8o, 3 feuilles. Ce titre ne répond point à la nature de l'ouvrage, car celui-ci est plutôt un traité du contrepoint qu'un livre sur l'art de composer des mélodies. On y pourrait désirer plus de méthode dans la distribution des objets; mais il ne manque pas de clarté; sa forme abrégée a contribué à son succès qui a dû être considérable, si on en juge par le nombre des éditions qui en ont été faites. La deuxième est inconnue à tous les bibliographes; elle se trouve dans ma bibliothèque et a pour titre : *Libellus de compositione cantus*, Veterbergæ, apud Georgium Rhau, anno 1538, in-8o, de 3 feuilles [1]. La troisième, publiée sous le même titre, par le même imprimeur, a paru en 1546, in-8o. La quatrième, intitulée *Isagoge de compositione cantus*, porte la date de 1548. La cinquième (*Libellus*, etc), est de 1551. La sixième est de 1553. On trouve dans ce petit livre des fragmens de compositions à trois et quatre voix, gravés en bois.

GALLIMARD (JEAN-EDME), mathématicien médiocre, né à Paris en 1685, mourut dans la même ville, le 12 juin 1771, à l'âge de quatre-vingt-six ans. Il a publié un petit écrit sous ce titre : *La théorie des sons applicable à la musique, où l'on démontre, dans une exacte précision, les rapports de tous les intervalles diatoniques et chromatiques de la gamme,*

[1] Il y en a aussi un exemplaire à la bibliothèque du roi à Paris (no 2670, v. in-8o).

Paris, 1754, in-8°, 16 pages. Le même ouvrage remanié a reparu dans la même année sous ce titre, bien long pour si peu de choses : *Arithmétique des musiciens, ou Essai qui a pour objet diverses espèces de calcul des intervalles ; le développement de plusieurs systèmes de sons de la musique, des expériences pour aider à discerner quel est le véritable, c'est-à-dire celui de la voix : la description de celui qu'on suppose l'être sur quelques instrumens, ses rencontres avec celui du clavecin, et leur disparité dans tous les modes imaginables ; des soupçons sur le nombre que l'oreille aperçoit dans tous ou presque tous les accords de deux sons, notamment dans ceux qui forment des intervalles superflus ou dimiués ; une hypothèse relative aux sons harmoniques, et les moyens de faire rendre par une même corde en même temps deux sons dont l'intervalle ne soit pas une consonnance. On y a ajouté une explication des propriétés les plus connues des logarithmes par celle qu'ils ont de mesurer les intervalles.* On voit par ce titre que Gallimard n'avait pas l'art d'exprimer ses idées avec simplicité, quoiqu'il eût mis pour épigraphe à sa brochure *cum veritate simplicitas et ordo ;* toutefois, son petit ouvrage est un manuel qui n'est pas sans utilité.

GALLIMBERTI (FERDINAND), violoniste distingué et compositeur, né à Milan dans la première moitié du dix-huitième siècle, s'est fait connaître par quelques symphonies restées en manuscrit, qui ne manquent pas de mérite. On en trouvait deux dans l'ancien assortiment de Breitkopf à Leipsick, la première pour deux violons, alto et basse (en *la*), la seconde (en *ré*) pour deux violons, alto, basse et deux cors.

GALLINO (GRÉGOIRE), maître de chapelle de la petite ville de Gemona, dans le Frioul, vers le milieu du dix-septième siècle, a fait imprimer à Venise des messes et des psaumes de sa composition.

GALLO (DOMINIQUE), compositeur et violoniste distingué, né à Venise vers 1730, a beaucoup écrit pour l'église, et s'est fait connaître par des sonates de violon et des symphonies qui ont eu du succès. Tous ses ouvrages sont restés en manuscrit. On trouvait dans l'ancien assortiment de Breitkopf, à Leipsick, trois symphonies de sa composition, pour deux violons, alto et basse (*voy.* le supplément du catalogue thématique de Breitkopf, ann. 1767).

GALLOIS (JEAN), abbé, un des fondateurs du Journal des Savans, naquit à Paris le 11 juin 1632. Ses études furent excellentes et il acquit de grandes connaissances dans les langues grecque et hébraïque. Ce fut Colbert qui chargea l'abbé Gallois de la rédaction du Journal des Savans en 1666 ; admis en 1668 à l'académie des sciences, il le fut en 1673 à l'académie française. A la mort de Colbert, il obtint la place de garde de la bibliothèque du roi ; mais, l'ayant perdue quelques années après, pour l'en dédommager, on le nomma professeur de grec au collège royal. Il mourut à Paris, le 19 avril 1707. On a de lui : *Extrait d'une lettre de dom Quesnel, touchant les effets extraordinaires d'un écho* (Mémoires de l'Académie des Sciences, *ann.* 1692).

GALLOIS-GOURDIN, premier chapelain (maître de chapelle) du roi de France Louis XI, suivant une ordonnance des gens de chapelle de ce prince, datée du mois de janvier 1462. Il succéda en cette qualité au célèbre maître Jean Okeghem, qui, d'après un autre compte des officiers de la maison *qui ont eu des robes et chaperons faits de drap noir pour les obsèques du corps du feu roy* (Charles VII), occupait encore ce poste au mois de juillet 1461. Enfin, une troisième ordonnance, du mois de septembre 1466, fait voir que Gallois-Gourdin avait cessé de vivre, ou qu'il s'était retiré, car il n'y figure plus, et le premier chapelain était alors Jehan Lardois (*voy.* pour ces comptes le Mss. de la bibl. du roi, à Paris, in-fol., F. 2, 540 du supplément).

GALLOIS (. . . . LE). On a sous ce nom un petit écrit qui a pour titre : *Lettre de M. le Gallois à mademoiselle Regnault de Solier touchant la musique*, Paris, E. Michalest et G. Quinet, 1680, in-12. Ce petit ouvrage fournit d'utiles renseignemens sur les musiciens français et la musique, sous les règnes de Louis XIII et de Louis XIV.

GALLOIS (LE). *Voyez* GRIMAREST.

GALLUS (JACQUES), compositeur de grand mérite, né à Krain dans la Carniole, vers 1550. Son nom véritable était *Hænel* ou *Hœhn* ou *Hændl*, suivant la prononciation ancienne et populaire (mot qui signifie *Coq*): suivant l'usage de son temps, il l'avait latinisé. Après avoir été quelque temps maître de chapelle de Stanislas Pawlowski, évêque d'Olmütz, il fut appelé à remplir les mêmes fonctions dans la maison de l'empereur. Il mourut, jeune encore, à Prague, le 4 juillet 1591. Plusieurs poètes, entre autres Jean Kerner Pilsenius et Jean Mylius Vodnianus, déplorèrent sa mort dans des pièces de vers dont le nombre fut si considérable, que Wenceslas Dobrzinsky en a formé un recueil conservé encore aujourd'hui dans la bibliothèque du couvent de Strahow, près de Prague. Dlabacz a rapporté dans sa statistique de la Bohême dix-huit vers latins à la louange de Gallus, composés par le fils de cet artiste (Martin Gallus), et Gerber nous fait connaître un même nombre de vers allemands qui se trouvent au bas du portrait du compositeur, gravé sur bois en 1593, avec cette inscription : *Image du très célèbre musicien Jacques Gallus, autrement appelé Handl.*

L'empereur avait accordé un privilége de dix ans à Gallus, pour la publication de ses ouvrages; il les a fait paraître sous ces titres : 1° *Musicum opus quinque, sex et octo vocum*, 1re partie, Prague, 1586; 2me et 3me parties *ibid.*, 1587; 4me partie, *ibid.*, 1590. Il a été donné de nouvelles éditions de cet ouvrage à Francfort, et à Nuremberg, 1588 à 1591. Le dernier motet de la dernière partie est à 24 voix divisées en quatre chœurs de six parties chacun. 2° *Moralia quinque, sex et octo vocibus concinnata, atque tam seriis quam festivis cantibus voluptati humanæ accommodata, Norimbergæ*, 1586, in-4°. Ce recueil contient 47 morceaux de différens genres. L'édition de 1596, publiée dans la même ville et citée par Gerber, me paraît douteuse. 3° *Harmoniæ variæ quatuor vocum*, Prague, 1591. 4° Lib. III *Harmoniarum moralium 4 vocum*, ibid., 1591, in-4°; 5° *Sacræ cantiones de præcipuis festis per totum annum* 4, 5, 6, 8 *et plur. voc.*, Nuremberg, 1597, in-4°. 6° *Motettæ quæ præstant omnes*, Francfort, 1610. Trente-trois morceaux choisis dans les œuvres de Gallus ont été recueillis par Bodenchatz, dans sa grande collection de motets intitulée *Florilegium portense* (*voy.* BODENCHATZ). On a publié un motet de ce musicien (*Ecce quomodo moritur justus*) dans le volume de la douzième année de la Gazette musicale de Leipsick.

Gallus partage avec Leon Hassler et Adam Gumpelzhaimer la gloire d'avoir représenté dignement l'école de composition de l'Allemagne pendant la dernière partie du seizième siècle. Ainsi que le dernier de ces auteurs, il a souvent hasardé de nouvelles harmonies d'un bon effet qui préparaient l'art à la transformation de la tonalité; mais sa manière d'écrire était moins élégante que celle d'Adam Gumpelzhaimer. Il faisait un usage fréquent de changemens de tons qui n'étaient pas toujours doux à l'oreille; il ne pouvait guère en être autrement, car l'élément harmonique de la vraie modulation n'existait pas encore. L'auteur de l'article *Gallus* du Lexique universel de musique publié par M. Schilling assure que les œuvres de cet artiste peuvent être comparées avec avantage aux productions des meilleurs maîtres italiens de son temps, et même avec les ouvrages de Palestrina. Il s'agit ici de choses si différentes, et dans les conceptions et dans les détails, qu'il n'y a réellement pas de comparaison

possible; en ce qui concerne Palestrina, on ne peut voir qu'une chose dans l'assertion de l'écrivain : c'est une ignorance complète de la valeur des compositions de l'illustre maître de l'école romaine. Il faut avoir vu beaucoup de ces compositions, et les avoir étudiées longtemps pour comprendre l'immense supériorité de leur auteur sur Gallus, malgré le mérite incontestable de celui-ci.

GALLUS (JEAN). *Voyez* MEDRITSCH.

GALTUS (GERMER), facteur d'orgues à Amsterdam, vécut vers le milieu du dix-septième siècle. On a de lui l'orgue de Monnikendam qui a deux claviers à la main et un clavier de pédales; il a été construit en 1640. En 1650 il a commencé l'orgue de l'église neuve d'Amsterdam; mais, la mort l'ayant empêché de terminer son travail, ce fut un autre facteur, nommé Hagelbeer, qui mit la dernière main à cet instrument, et qui l'acheva en 1651.

GALUPPI (BALTHASAR), dit *Buranello,* parce qu'il était né (en 1703) dans l'île de Burano, à huit lieues de Venise, fut l'un des compositeurs les plus originaux de l'Italie, dans le genre comique. Les premiers principes de la musique lui furent enseignés par son père; admis ensuite au conservatoire *degl' Incurabili,* il reçut des leçons de composition de Lotti, chef de l'école vénitienne à cette époque. Son génie, tourmenté du besoin de produire, ne lui permit pas de mettre dans ses études tout le soin nécessaire : aussi n'est-ce point par la pureté d'harmonie que ses ouvrages se font remarquer; mais une gaîté soutenue, une verve inépuisable, et les formes gracieuses de son chant lui ont acquis une célébrité qui a résisté long-temps aux caprices de la mode. Ses opéras, il est vrai, ont disparu de la scène, et la révolution opérée dans les formes dramatiques les en a vraisemblablement éloignés pour jamais; mais les compositeurs y trouveront toujours un modèle des qualités les plus essentielles du genre comique. Galuppi fit jouer à l'âge de dix-huit ans, au théâtre de Venise, son premier opéra, intitulé *Gli Amici rivali;* il n'eut aucun succès. Cet échec ne le découragea point; et comme il avait remarqué les défauts qui avaient causé la chute de son ouvrage, il s'attacha à les éviter dans la suite. Il se livra aussi à l'étude du clavecin, et devint un des artistes les plus habiles sur cet instrument. Depuis 1729, les succès de Galuppi sur tous les théâtres d'Italie furent presque sans interruption jusqu'à sa mort. Devenu maître de chapelle de Saint-Marc le 6 avril 1762, organiste de plusieurs églises, et maître du conservatoire où il avait fait ses études, il occupa ces places jusqu'à l'âge de soixante-trois ans, où il fut appelé en Russie par l'impératrice Catherine II. Outre un traitement de quatre mille roubles, on lui assurait un logement, et une voiture de la cour était mise à sa disposition. L'orchestre qu'il y trouva pour exécuter ses opéras était détestable, et n'avait pas même l'idée des nuances du *piano* et du *forte;* à force de soins il parvint à le rendre plus supportable. Le premier opéra que Galuppi donna à Pétersbourg fut *Didone abbandonata;* l'impératrice en fut si satisfaite qu'elle lui envoya, le lendemain de la première représentation, une tabatière d'or enrichie de diamans, avec mille ducats, *que la reine de Carthage lui avait,* disait-elle, *légués par son testament.* Galuppi revint à Venise en 1768, et y reprit ses travaux et ses emplois. Il continua d'écrire pour le théâtre jusqu'en 1777, et pour l'église jusqu'à sa mort, arrivée au mois de janvier 1785. Burney le vit à Venise en 1770, entouré d'une famille nombreuse, et comblé d'honneurs et de biens. Il avait conservé toute la vivacité, tout le feu, toute la gaîté de sa jeunesse, et ces qualités se manifestèrent jusque dans ses derniers ouvrages. Voici la liste de ses opéras : 1722, *Gli amici rivali; La Fede nell' incostanza;* 1729, *Dorindo;* 1730, *Odio placato;* 1733, *Argenide;* 1735, *Ambizione depressa;* 1736, *Elisa regina di Tiro; La ninfa Apollo; Tamiri; Er-*

gilda; 1737, *Alvilda*; 1740, *Gustavo I, re di Swieza*; *Aronte, re de' Sciti*; 1741, *Berenice*; 1744, *Madama Ciana*; *l'Ambizione delusa*; *la Libertà nociva*; 1745, *Forze d'amore*; 1746, *Scipione nelle Spagne*; 1747, *Arminio*; 1749. *Arcadia in Brento*; 1750, *Il page della Cucagna*; *Arcifanfano, re de Matti*; *Alcimena, principessa dell' isole fortunate*; *Il mondo della luna*; 1751, *La Mascherata*; 1752, *Ermelinda*; *Il mondo alla rovescia*; *Il conte Caramela*: *Le virtuose ridicole*; *Calamità de' Cuori*; 1753, *I bagni d'Abono*; 1754, *Il filosofo di campagna*; *Antigona*; *Il povero superbo*; 1755, *Alessandro nell' Indie*; *la Diavolessa*; 1756, *Nozze di Paride*; *Le Nozze*; 1757, *Sesostri*; 1760, *Adriano in Siria*; 1761, *L'Amante di Tutte*; *Artaserse*; *I tre amanti ridicoli*; *Ipermestra*; 1762, *Antigono*; *Il Marchese villano*; *Viriate*; *L'uomo femmina*; 1763, *Il Puntiglio amoroso*; *Il Re alla caccia*; 1764, *Cajo Mario*; *La donna di governo*; 1764. La musique d'église de Galuppi est restée en manuscrit comme ses opéras : il est faible d'invention et de facture dans cette partie de ses ouvrages. On trouve à la bibliothèque du roi à Paris un *Salve regina*, de sa composition. M. l'abbé Santini, de Rome, possède 3 messes à 4, le psaume *In te Domine* à 5, *Victimæ paschali* à 4, et des motets à 4 de cet auteur.

GAMA (MM.). Deux frères de ce nom, actuellement vivans, facteurs de pianos à Nantes, ont imaginé et exécuté, en 1827, après beaucoup d'essais, un instrument à clavier et à archet, auquel ils ont donné le nom de *Plectroeuphone*. Cet instrument, du même genre que le *Polyplectron* que M. Dietz fils fit entendre dans le même temps, et que plusieurs autres instrumens à archet et à clavier, a été entendu à Nantes et à Paris. Comme tous ces instrumens, il avait de beaux sons graves, mais le haut avait plus d'analogie avec la vielle qu'avec le violon. Le *Plectroeuphone* est maintenant oublié.

GAMBARA (CHARLES-ANTOINE), chevalier de l'ordre de la couronne de fer, est né à Venise, en 1774, de parens nobles, et a fait ses études au collége des nobles, à Parme, où il passa huit années. Le goût de la musique s'est manifesté en lui dès son enfance; il s'est livré de bonne heure à l'étude du violon sous la direction de *Melegari*, du violoncelle, sous *Ghiretti*, musicien de la chambre du duc de Parme, et du contrepoint, sous le maître de chapelle *J. Colla*. Après sa sortie du collége, il s'est rendu à Brescia, où il a achevé ses études musicales sous la direction de *Cannetti*, maître de chapelle de la cathédrale. On connaît de sa composition : 1° 4 Symphonies à grand orchestre; 2° Une concertante pour plusieurs instrumens; 3° Un quintetto pour harpe, violon, mandoline, viole et violoncelle; 4° Deux œuvres de trios pour deux violons et basse; 5° Deux œuvres de quatuors; 6° Plusieurs morceaux de musique vocale. Aucun de ces ouvrages n'a été gravé. M. Gambara est auteur d'un petit poème à la louange de Haydn, qui a pour titre : *Haydn coronato in Elicone*, Brescia, per Nicolo Bertoni, 1819, in-8°.

GAMBARO (V.), *Voy.* le supplément.

GAMBERINI (MICHEL-ANGE), né à Cagli, vécut vers le milieu du dix-septième siècle, et fut maître de chapelle de l'église Saint-Venantius à Fabriano. On connaît de lui un œuvre de motets qui a été imprimé à Venise en 1655.

GAMBLE (JEAN), violoniste et compositeur anglais, eut pour maître Ambroise Beyland, bon artiste de son temps. Gamble fut d'abord attaché à l'orchestre d'un théâtre particulier, puis il entra au service du roi d'Angleterre Charles II, comme musicien de la chambre. Il a composé les airs de ballets et les divertissemens de plusieurs pièces de théâtre, et l'on a de lui des airs avec accompagnement de théorbe et de basse de viole. Il en a paru deux recueils sous le titre de *Ayres and dialogues*, le premier en 1657; le second, deux ans

après. On trouve en tête du premier son portrait gravé par L. Cross.

GANASSI (SYLVESTRE), surnommé *del Fontego* à cause du lieu de sa naissance, bourg de l'État vénitien, a été attaché comme instrumentiste à la musique de *la Seigneurie* de Venise, dans la première moitié du seizième siècle. On a de cet artiste deux ouvrages aussi intéressans par leur objet que par leur excessive rareté; le premier a pour titre : *La Fontegara, la quale insegna di suonare il flauto e di diminuire con esso le composizioni*, Venise, 1535, in-4°. Ce livre est le plus ancien où l'on trouve des règles pour employer divers ornemens de la mélodie, dont on a fait ensuite usage non seulement dans la musique instrumentale, mais aussi dans l'art du chant. Le second ouvrage de Ganassi est un traité de l'art de jouer de la viole, intitulé : *Regole Rubertine per la pratica di sonare in violone d'arco tastado, e la viola d'arco senza tasti*, Venise, 1543, in-4°. Le P. Martini a donné d'une manière incorrecte le titre de ce dernier ouvrage, et il a été copié par les biographes et bibliographes. Draudius semble indiquer dans sa bibliothèque classique (p. 1650) qu'il a été fait une traduction latine de ce livre sous le titre : *Institutio ad testitudinem et chelyn ;* mais cette traduction n'existe pas.

GANDINI (le chevalier ANTOINE), maître de chapelle du duc de Modène, né à Bologne vers 1780, est élève du P. Mattei pour la composition. Il a écrit pour le théâtre royal de Turin l'opéra de *Ruggero*, et pour celui de Modène *Erminia* et *Antigono*. On connaît aussi plusieurs cantates de sa composition. En 1827 il a fait jouer avec succès *Zaira*, au théâtre ducal de Modène.

GANDO (NICOLAS), fondeur en caractères, né à Genève au commencement du 18e siècle, alla d'abord à Berne, et vint ensuite à Paris, où il établit une fonderie qui eut une sorte de célébrité. Il s'était attaché particulièrement à perfectionner les caractères propres à imprimer la musique. Ce typographe est mort à Paris vers 1767. Son fils (Pierre-François), né à Genève en 1733, mort à Paris en 1800, était devenu son associé. Tous deux ont publié plusieurs essais de caractères, et des remarques qui ne manquent pas d'intérêt sur plusieurs objets de leur art, parmi lesquels on remarque : 1° *Observations sur le traité historique et critique de M. Fournier le jeune, sur l'origine et les progrès des caractères de fonte pour l'impression de la musique*, Paris, 1766, in-4° de 27 pages. On trouve dans cet écrit six morceaux d'ancienne musique, provenant du fonds de Ballard, et un motet imprimé selon le procédé de Gando, avec une presse dont il se dit l'inventeur, où les notes et les lignes s'imprimaient à part (Voy. le *Journal des Savans,* octobre, 1766). 2° *Psaume CL, petit motet par M. l'abbé Roussier, imprimé avec les caractères de Gando père et fils*, Paris, 1766, in-4°, de 8 pages. Fournier répliqua aux attaques de Gando, et sa réponse (réimprimée dans son *Manuel typographique*, pag. 289—306) contient une accusation de plagiat contre les Gando, et critique vivement leurs caractères. Cependant ceux-ci sont d'un aspect plus agréable que les siens, toutefois les uns et les autres étaient fort inférieurs à ceux que Breitkopf avait fait connaître précédemment, et tous ont été effacés depuis par ceux de MM. Olivier et Godefroi, et surtout par ceux de M. E. Duverger.

GANSBACHER (JEAN). *Voyez* GAENSBACHER.

GANSPECKH (GUILLAUME), fils de Gaspard-Joseph, musicien de l'électeur de Bavière, naquit à Munich en 1691. Son père lui enseigna la musique et pendant ce temps il fit à Munich ses études littéraires et philosophiques. Quand elles furent achevées, il entra chez les prémontrés de Ranshoven et y prit l'habit de chanoine régulier. On ignore l'époque de sa mort. Ganspeckh a publié à Munich, en 1724 : *Octiduum sacrum,* contenant huit messes

brèves à 4 voix, 2 violons *ad libitum* et orgue, op. 1. Le baron d'Arétin a possédé en manuscrit un autre œuvre de ce musicien, contenant douze offertoires pour le commun des saints et des temps, à 4 voix, avec accompagnement de deux violons obligés et orgue.

GANSWIND (. . .), virtuose sur la viole d'amour, est né en Bohéme vers 1775. Il vivait à Prague, en 1807, comme officier de la maison du comte de Buquoi, et se faisait alors entendre avec un brillant succès dans les concerts. Plusieurs concertos, des sonates, trios et duos ont été écrits par lui pour son instrument. Il a formé de bons élèves, parmi lesquels on remarque MM. Powliezck, secrétaire du prince de Furstenberg, Eberle, secrétaire de l'archevêque Przichowsky, et surtout François Richter, le plus habile de tous.

GANTEZ (ANNIBAL), prieur de la Madeleine, en Provence, chanoine semi-prébendé, maître des enfans de chœur et de la musique à l'église de Saint-Étienne d'Auxerre, naquit à Marseille au commencement du 17ᵉ siècle. Il avait été d'abord maître de musique des cathédrales d'Aix, d'Arles et d'Avignon, puis il avait rempli les mêmes fonctions à Paris, dans les églises Saint-Paul et des Innocens. Ce musicien a fait imprimer l'*Entretien des musiciens*, Auxerre, 1643, petit in-12 de 295 pages. Cet ouvrage est composé de 59 lettres sur des objets relatifs à la musique d'église en France. On y voit (p. 278) que l'auteur avait fait imprimer précédemment un recueil d'airs, dédié au maréchal de Schomberg, une messe à plusieurs voix, intitulée *Lætamini*, dédiée à l'abbé de Roches, et une autre dédiée à Mˡˡᵉ de Saint-Géran. L'*Entretien des musiciens* fournit des renseignemens pleins d'intérêt sur l'état de la musique en France, et sur quelques musiciens qui vivaient sous le règne de Louis XIII et au temps de la minorité de Louis XIV. M. Castil-Blaze en a publié un curieux fragment dans son histoire de la *Chapelle de musique* des rois de France. On trouve dans le Mercure du mois de décembre 1738 (p. 2548) une lettre très détaillée de l'abbé Lebeuf sur Gantez, et sur son livre.

GANZ (MAURICE), premier violoncelliste de la musique du roi de Prusse, à Berlin, est né à Mayence en 1804. Les premières leçons de musique lui furent données par son père, qui jouait bien du violoncelle. A l'âge de 11 ans, le jeune Ganz faisait déjà admirer son habileté sur cet instrument. Il acheva ses études musicales sous la direction de Stiasteny, bon maître de Francfort-sur-le-Mein, puis il entra comme premier violoncelle au théâtre national de Mayence, où son frère aîné, Adolphe Ganz, était chef d'orchestre. En 1826 Maurice a été appelé à Berlin, pour remplir dans la chapelle royale la place de premier violoncelle, précédemment occupée par les célèbres artistes Duport et Romberg. Les qualités qui distinguent le talent de Ganz sont un son plein de rondeur et de moelleux, et une exécution brillante dans les traits. On a publié de cet artiste des concertos et des variations pour violoncelle, des duos pour violon et violoncelle et pour piano et violoncelle, etc., à Berlin et à Mayence.

GANZ (LÉOPOLD), frère du précédent, directeur des concerts et violon solo du roi de Prusse, est né à Mayence en 1806. Encore enfant, il entra comme violoniste au théâtre de Mayence, reçut des leçons d'un bon élève de Spohr, et s'exerça avec son frère à des effets d'ensemble pour le violon et le violoncelle, à l'imitation des frères Bohrer. En 1826, ils succédèrent à ces deux artistes dans la musique du roi, à Berlin. Léopold a publié, avec son frère, des duos brillans pour violon et violoncelle, Mayence, Schott. C'est dans ces duos que les frères Ganz ont été souvent applaudis, à cause du brillant et du fini de leur exécution.

GARAT (PIERRE-JEAN), né à Ustaritz, petite ville du département des Basses-Pyrénées, le 25 avril 1764, fut le chanteur le plus étonnant qu'ait eu la France. Fils

d'un avocat distingué, il n'était point destiné à la profession d'artiste; mais, guidé par un instinct irrésistible, il fut musicien presque en naissant. Sa mère, qui possédait une belle voix, et qui chantait fort bien dans l'ancien style, lui donna les premières leçons. Il apprit ensuite les principes de la vocalisation d'un maître italien nommé Lamberti, qui habitait à Bayonne. Mais ce fut après que la famille de Garat se fut établie à Bordeaux qu'il eut occasion de développer le talent extraordinaire dont la nature l'avait pourvu. François Beck, compositeur excellent et directeur de l'orchestre du grand théâtre, ayant entendu le jeune Garat, reconnut bientôt tout ce qu'on pouvait attendre d'une organisation telle que la sienne; il se plut à cultiver de si heureuses dispositions, et s'attacha surtout à perfectionner le goût et le sentiment du beau qui étaient naturels à son élève. C'est à ce maître habile que Garat reconnaissait devoir ce qu'il savait en musique, et la direction qu'il avait donnée à ses études.

Garat trouvait dans la volonté de son père de grands obstacles à satisfaire son penchant pour la musique. Destiné à la profession d'avocat, il était obligé de suivre des cours pour s'y préparer, et ne pouvait se livrer à son goût favori qu'en cachette, et au moyen des petites ruses de sa mère. Lorsqu'il eut atteint sa seizième année, on l'envoya à Paris pour y faire son droit; mais on pense bien que dès qu'il se vit libre, ce ne fut pas à étudier le Digeste et ses commentateurs qu'il employa son temps. Bientôt lié avec les principaux artistes et amateurs, et notamment avec le fameux chevalier de Saint-Georges, il n'eut plus d'autre occupation que celle d'étudier l'art pour lequel il était si heureusement organisé. Cette époque était la plus favorable au développement de ses facultés extraordinaires. La querelle des Gluckistes et des Piccinistes avait fait de la musique l'objet à la mode. Sous quelque bannière qu'on fût engagé, on n'en parlait qu'avec un enthousiasme qui se trouvait d'accord avec l'ardente imagination du jeune Garat.

L'arrivée de Mmes Todi et Mara à Paris, leur rivalité, et l'éclat de leur talent dans des genres différens, occupèrent le public comme l'avaient fait précédemment Gluck et Piccini, et firent une profonde impression sur Garat. Pour la première fois il eut l'idée d'un chant pur, élégant et correct, d'une vocalisation parfaite, et d'une expression naturelle sans charge et sans cris. C'est de ce moment que date son talent.

Cependant l'étude du droit était absolument négligée par le jeune musicien. Son père, homme sevère et peu sensible à la musique, s'aperçut enfin que sa volonté était méconnue : de vifs reproches furent adressés par lui à son fils, et bientôt celui-ci cessa de recevoir la pension qui l'avait alimenté jusqu'alors. Garat était habitué à la liberté et à l'aisance de la société choisie qu'il fréquentait; la privation de moyens de fournir à ses dépenses lui fut donc très pénible. Mais la fortune veillait sur lui, et bientôt sa nomination à la place de secrétaire particulier du comte d'Artois le mit dans une situation plus brillante qu'auparavant. Ce n'est pas tout. Le prince, charmé des talens de son secrétaire, en parla à la reine, qui voulut l'entendre et qui en fut si satisfaite, qu'elle l'admit à l'honneur de faire de la musique avec elle. On conçoit l'effet de pareilles séductions sur l'esprit d'un jeune homme ardent : dans son ivresse, il osa écrire à son père qu'il devait voir qu'on peut se faire une existence honorable par la culture des arts aussi bien que par la jurisprudence. Il n'en reçut que cette réponse : *Je n'ignorais pas que, dans Rome dégénérée, des baladins et des histrions ont été les favoris des empereurs.*

Toute relation avait cessé entre Garat et son père, lorsque le comte d'Artois fit un voyage à Bordeaux : son secrétaire l'accompagna. Arrivé dans cette ville, il employa le crédit des amis de sa famille pour y rentrer en grâce ; mais ce fut inutile-

ment : on ne voulut point le recevoir. Beck, son ancien maître, n'était point alors dans une situation fortunée. Quelques personnes conçurent le dessein de donner un concert à son bénéfice où Garat devait chanter; mais on n'espérait pas obtenir le consentement de son père : on se trompait. *Le talent de mon fils*, dit-il, *lui a coûté un établissement honorable et l'amitié de son père : qu'il lui serve du moins à faire une bonne action*. Malgré son aversion pour tout ce qui pouvait lui rappeler la cause de ses chagrins, il se laissa conduire à ce concert; Garat s'y surpassa, et finit par attendrir celui qui n'avait pas voulu lui pardonner jusqu'alors. Le père embrassa son fils et ne se sépara de lui que réconcilié.

De retour à Paris, Garat ne tarda point à y trouver un nouvel aliment à son désir de perfectionner son goût. Les fameux bouffons, connus sous le nom de *troupe de Monsieur*, y débutèrent en 1789. Dans cette troupe, la plus parfaite qui ait jamais été rassemblée, peut-être, brillaient Mandini, Viganoni, Mmes Morichelli et Banti, chanteurs admirables d'une école dont les traditions sont perdues. Garat était mieux qu'un autre en état de juger du mérite de ces virtuoses; aussi avaient-ils fait une si forte impression sur lui, que dans les derniers temps de sa vie même, il n'en parlait qu'avec admiration. Il savait encore non-seulement les morceaux qu'ils chantaient, mais les inflexions et les fioritures de chaque phrase; car sa mémoire, pour ce qui est relatif à la musique, tenait du prodige. C'est cette mémoire qui l'a toujours si bien servi, qu'indépendamment de son génie inépuisable pour les embellissemens du chant, il s'emparait à l'instant et pour toujours de tout ce qui était bon.

Jusqu'à la révolution, Garat n'avait usé de son talent qu'en amateur ; après qu'elle eut renversé l'édifice de sa fortune, il dut songer à en tirer parti pour assurer son existence. Cependant les circonstances n'étaient point favorables à la culture des arts dans les années 1793 et 1794, époque du régime affreux connu sous le nom de *règne de la terreur*. Le célèbre violoniste Rode conçut le projet de passer en Angleterre, et détermina Garat à l'accompagner. Ils partirent en effet, mais des vents contraires jetèrent le bâtiment qui les portait vers les côtes d'Allemagne, et ils furent contraints de se rendre à Hambourg.

Cette ville riche et commerçante avait recueilli beaucoup d'émigrés français. Les plaisirs de toute espèce s'y trouvaient réunis. Un bon spectacle et d'excellens concerts y offraient des ressources aux amateurs de musique. Les deux virtuoses y obtinrent des succès d'enthousiasme; néanmoins la crainte qu'un séjour trop prolongé en pays étranger ne les fît considérer comme émigrés les ramena en France, avant la fin de 1794. L'année suivante, les fameux concerts de Feydeau commencèrent : Garat se fit entendre publiquement à Paris pour la première fois. Il n'est pas possible de donner une idée de l'impression qu'il y produisit ! D'autant plus étonnant qu'il chantait avec une égale supériorité les belles scènes de Gluck, les airs sérieux italiens, les airs bouffes de la même école, et jusqu'à la romance, il recueillit des applaudissemens unanimes, et fixa pour toujours sa réputation. Le nom de Garat devint alors synonyme de perfection dans le chant.

Vers le même temps, le Conservatoire de musique fut institué, et Garat, qui y fut appelé comme professeur de chant, commença à former cette suite d'élèves qui depuis lors a fourni tant d'artistes distingués à nos divers théâtres, et même à ceux des pays étrangers. Doué d'une chaleur entraînante, et de la faculté si rare de communiquer aux autres ses propres sensations, il a su mieux qu'un autre exciter l'émulation des élèves, faire naître en eux le sentiment du beau, et leur inspirer la confiance du talent. Ces qualités sont plus rares que la connaissance la plus parfaite du mécanisme du chant : c'est sous ce rapport que nous ne craignons pas d'affirmer

qu'aucun professeur ne les a possédées comme Garat. Mme Barbier Walbonne, Mlle Chevalier (depuis Mme Branchu), Roland, Nourrit, Despéramons, Ponchard, Levasseur, Mmes Duret, Boulanger, Rigaut et une foule d'autres ont été formés par ses soins, et lui ont dû la plus grande partie de leurs succès. Un professeur comme Garat est une espèce de miracle, un effort de la nature; aussi n'est-il point remplacé: il ne le sera peut-être jamais. Il est difficile de prévoir les résultats qu'il aurait obtenus, si la partie technique de son art eût été dès l'enfance la base de son éducation vocale; malheureusement son savoir n'égalait pas son instinct.

Les concerts de la rue de Cléry, qui succédèrent à ceux du théâtre Feydeau, en 1800, furent les derniers où Garat se fit entendre en public. Les dignités auxquelles son oncle, le comte Garat, fut élevé successivement sous le consulat et sous l'empire, l'obligèrent à une espèce de retraite, dont il fut, dit-on, indemnisé par une pension. Quelques salons privilégiés devinrent donc le théâtre rétréci de ses succès. Son auditoire, réduit à quelques artistes et à des amateurs distingués, était peu nombreux; mais les applaudissemens, donnés à propos et avec conviction, sont plus flatteurs que ceux qu'on arrache au caprice de la multitude ignorante.

Jusqu'à l'âge de près de cinquante ans, il excita l'étonnement et l'admiration; les artistes étrangers les plus célèbres avouaient que la réunion de tant de qualités supérieures était ce qu'ils avaient entendu de plus prodigieux. Telle était l'opinion de Marchesi et de Crescentini; Piccini et Sacchini la partageaient. Réunissant tous les registres de voix dans sa voix singulière; ayant une égale flexibilité dans toute son étendue; doué d'une inépuisable fécondité pour les fioritures qu'il faisait toujours de bon goût et appropriées au caractère du morceau; ayant la plus belle prononciation qu'on ait jamais eue; enfin possédant une verve et une sensibilité extraordinaire, il maniait tous les styles avec une égale perfection. Nul n'a possédé la tradition de Gluck aussi bien que lui; nul n'a été plus entraînant dans le pathétique, plus élégant dans le demi-caractère, plus comique dans le bouffe. Qui ne l'a pas entendu dans son brillant, ne se doute pas de la perfection qu'on peut mettre, même dans le chant d'une romance. Il en avait composé de charmantes qui ont eu beaucoup de vogue : telles sont celles de *Bélisaire*, *Je t'aime tant*, *Le ménestrel*, etc. On a dit souvent qu'il n'était pas musicien : il est vrai qu'il ne lisait pas avec facilité à première vue. Il avait besoin de déchiffrer seul et lentement à son piano, ou d'entendre une fois le morceau dont il voulait prendre une idée; mais telle était sa facilité, qu'il en saisissait à l'instant le caractère et les proportions, et qu'il le chantait avec un fini qu'on aurait cru ne pouvoir être le résultat que de longues études. D'ailleurs, les qualités principales du musicien, la justesse d'oreille et le sentiment de la mesure, étaient chez lui dans une perfection qui tenait du prodige. *Quel dommage,* disait un jour Legros, *que Garat chante sans musique! — Sans musique!* s'écria Sacchini; *Garat est la musique même.*

Dans les dernières années de sa vie, il perdit sa voix. Cette perte l'affligea sensiblement. Il ne pouvait s'accoutumer à l'idée de décroître. Le souvenir de sa renommée, loin de charmer sa vieillesse, était un tourment pour lui, parce qu'il était encore avide de succès qu'il ne pouvait plus obtenir. Il cherchait à se faire illusion, et chantait encore; mais il n'était plus que l'ombre de lui-même. L'aspect d'un beau talent dans la décrépitude n'inspirait plus que la pitié à ses amis. Il s'en aperçut enfin; la conviction que tout était fini pour lui altéra sa santé, et finit par lui donner la mort, le 1er mars 1823, à l'âge de cinquante-neuf ans.

Ainsi finit un des chanteurs les mieux organisés qu'il y ait eu, et le plus étonnant peut-être, car une éducation forte,

comme celle qu'on recevait autrefois dans les écoles d'Italie, n'avait point dirigé ses premiers pas; il ne dut ce qu'il fut qu'à son génie, à ses propres observations, et à la sensibilité musicale la plus exquise.

GARAT (JOSEPH-DOMINIQUE-FABRY), frère consanguin du précédent, est né à Bordeaux, en 1774. La nature lui avait donné une voix de ténor fort belle; malheureusement, il ne songea point à la cultiver dans l'âge où la souplesse de l'organe pouvait faciliter ses études, et surtout il négligea son éducation musicale qui, depuis lors est toujours restée incomplète. Ce ne fut qu'à l'âge de vingt-cinq ans qu'il put se livrer au travail sur l'art du chant, après avoir suivi quelque temps le parti des armes. De retour dans sa ville natale, il reçut des leçons de Mengozzi et de Ferrari. Séparé de ces deux artistes habiles, il vint à Paris, et prit pour maître M. Gérard; mais ce fut surtout aux conseils de son frère qu'il fut redevable des progrès qu'il fit dans le chant français, pour lequel il avait des dispositions particulières. Possédant, comme la plupart des chanteurs méridionaux, l'avantage d'une prononciation nette et bien articulée, c'était surtout par l'expression des paroles qu'il brillait, et ce fut ce qui le détermina à cultiver particulièrement le genre de la romance, auquel il a dû sa réputation. Il en composait par instinct de fort jolies qui ont eu beaucoup de succès; on peut citer entre autres : *Le printemps et l'amour, Elisca ou le Russe,* l'*Étoile du soir, Vais vous revoir, La valse, La mort d'Erbal, le Guerrier écossais*, etc. M. Fabry Garat occupait, vers 1808, un emploi de finance dans les départemens de la Belgique; lorsque la France eut perdu cette partie de son territoire, il se vit privé de sa place. Forcé de chercher des ressources dans son talent, il donna des leçons de chant, et voyagea pour donner des concerts. Depuis plusieurs années, il est entré au ministère des finances, comme sous-chef de bureau.

GARAUDÉ (ALEXIS DE), professeur au Conservatoire de musique de Paris, est né à Nancy le 21 mars 1779. Son père, conseiller au parlement de cette ville, lui fit donner une éducation brillante, dans laquelle la musique n'entra que comme un délassement à des études sérieuses; plus tard, lorsque la révolution eut renversé la fortune de sa famille, cet art devint sa ressource, et il en fit une étude plus suivie. Arrivé à Paris, il y prit des leçons de Cambini pour l'harmonie et la composition; quelques années après, il fit un nouveau cours de ces sciences sous la direction de Reicha. Crescentini et Garat lui donnèrent des conseils pour l'art du chant, et lui-même transmit ensuite leurs principes à ses élèves. En 1808, il fut admis parmi les chanteurs de la chapelle impériale, et il fut conservé dans la chapelle du roi à la restauration. La révolution de juillet 1830 l'a privé de cette place. Nommé professeur de chant au Conservatoire en 1816, il en remplit encore les fonctions (en 1837). Cet artiste s'est particulièrement occupé de la didactique de plusieurs parties de l'enseignement de la musique, notamment du solfége, du chant et de l'harmonie. Il a publié sur ces objets des ouvrages estimés qui ont obtenu les honneurs de plusieurs éditions. Parmi les élèves qu'il a formés, on remarque Clotilde Colombelle, qui, sous le nom de *Coreldi*, s'est fait entendre avec succès sur les grands théâtres de Naples et de Milan. Les principaux ouvrages de M. Garaudé sont 1° *Méthode de chant*, œuvre 25, Paris, 1809. Cette méthode a été entièrement refondue et considérablement augmentée dans la *Méthode complète de chant*, œuvre 40, du même auteur. 2° *Solfége ou méthode de musique*, op. 27; 3° 60 *Solféges progressifs, ou nouveau cours de lecture musicale*, op. 41. Il y a une troisième édition des solféges de M. de Garaudé, divisée en 2 parties; 4° 24 *Vocalises, ou études caractéristiques de l'art du chant*, composées pour les examens et les concours du Conservatoire, op. 42; 5° *La Lyre enchantée*, opéra non représenté, réduit

pour le piano; 6° *Messe solennelle à 3 voix*, op. 43; 7° *Méthode complète de piano;* 8° Sept œuvres de sonates et de variations pour le piano; 9° 3 Quintetti pour 2 violons, alto et 2 violoncelles; 10° Huit œuvres de duos, airs variés, etc., pour le violon; 11° Treize œuvres de quatuors, trios, duos, solos, etc., pour la flûte; 12° Trois œuvres *idem* pour clarinette; 13° Deux œuvres pour le violoncelle; 14° Trois œuvres pour la harpe; 15° Environ 200 morceaux de chant italien et français, tels que airs, duos, cantates, nocturnes, romances, etc.; 16° *L'harmonie rendue facile, ou théorie pratique de cette science.* Tous ces ouvrages ont été publiés à Paris.

GARCIA (FRANÇOIS), compositeur portugais, né dans la seconde moitié du seizième siècle, est connu comme auteur d'un recueil de messes intitulé: *Missas de varios tonos*, Lisbonne, Pierre Craesbeck, 1609, in-fol.

GARCIA (MANUEL-DEL-POPOLO-VICENTE), compositeur et célèbre chanteur dramatique, naquit à Séville le 22 janvier 1775. Admis comme enfant de chœur de la cathédrale, à l'âge de six ans, il y fit ses premières études musicales, et y eut pour maîtres don Antonio Ripa et Juan Almarcha. Il n'y avait point alors de théâtre à Séville, et la musique d'église était la seule qu'on y entendait. Ce genre fut aussi celui vers lequel les idées du jeune Garcia se dirigèrent d'abord. A l'âge de dix-sept ans il était déjà connu avantageusement comme chanteur, compositeur et chef d'orchestre. Sa réputation s'étendit bientôt, et le directeur du théâtre de Cadix l'attira près de lui, et le fit débuter dans une *tonadilla* où Garcia fit entrer plusieurs morceaux de sa composition. Sa voix avait du timbre, de l'agilité et de l'étendue, mais il avait, disait-il lui-même plus tard, tant de gaucherie sur la scène, qu'il aurait été impossible aux plus clairvoyans de découvrir en lui le germe du talent dramatique qui, depuis lors, a fait sa réputation. De Cadix il se rendit à Madrid où il débuta comme chanteur dans un *oratorio*. Il y fut applaudi, et le succès de plusieurs *tonadillas* qu'il y composa ne lui fut pas moins favorable. Dans une excursion qu'il fit à Malaga, il écrivit son premier opéra intitulé *El Preso;* le sujet de cet ouvrage était imité de l'opéra comique français, *le Prisonnier ou la Ressemblance*. Garcia était encore en cette ville lorsque la fièvre jaune s'y déclara et y fit d'affreux ravages; échappé à ce danger, il retourna à Madrid, où il mit à la mode les petits opéras comiques en un ou deux actes, semblables à ceux qu'on jouait alors en France, et dont les livrets étaient presque tous traduits du français. Parmi ces ouvrages, on remarque *El poeta calculista*, monodrame en un acte, écrit en 1805, et qui fut entendu à Paris quatre ans plus tard. C'est dans cet ouvrage que fut entendu le fameux chant devenu depuis lors populaire dans toute l'Espagne: *Yo che soy contrabandista*. La propriété de cette originale mélodie a été contestée à Garcia, mais à tort, car il en est réellement l'auteur. Les opéras de Garcia furent représentés sur la plupart des théâtres de l'Espagne, et y obtinrent du succès; mais déjà ce pays était trop petit pour son ambition d'artiste; le besoin de se produire au grand jour du monde musical l'aiguillonnait: ce besoin le décida à se rendre à Paris; et quoiqu'il n'eût jamais chanté en italien, quoiqu'il n'eût même jamais fait de véritable étude du chant, il osa débuter à l'Opéra bouffe le 11 février 1808, dans la *Griselda* de Paer, et fit pardonner sa témérité par ses succès. Son ame ardente lui fournissait les moyens de triompher de toutes les difficultés. Il n'y avait pas un mois qu'il était au théâtre italien, et déjà il était devenu le chef de la troupe chantante, composée d'artistes distingués qui possédaient un talent pur, mais un peu froid; Garcia les échauffait de sa verve indomptable. Garat, bon juge des qualités et des défauts des chanteurs, disait alors de lui:

J'aime la fureur andalouse de cet homme: elle anime tout. Ce fut alors que je connus Garcia, et que nous nous liâmes d'amitié par l'analogie de nos goûts en musique. Le 13 mars 1809 il chanta, dans une représentation à son bénéfice, son monodrame *El poeta calculista*. L'enthousiasme du public pour cette musique espagnole, la première qu'on eût entendue à Paris, se manifesta en faisant répéter quatre morceaux par le chanteur; Garcia fut obligé d'interrompre les représentations de l'ouvrage, parce que ces témoignages répétés de l'estime publique lui causaient beaucoup de fatigue.

Au commencement de 1811 il partit pour l'Italie: à Turin, à Naples, à Rome, il fut accueilli comme un artiste distingué. Murat le nomma en 1812 premier ténor de sa musique particulière et de sa chapelle. Cette époque de la vie de Garcia fut celle où il acquit une connaissance théorique de l'art du chant. A Naples il s'était lié d'amitié avec Anzani, un des meilleurs ténors de l'ancienne école italienne; les conseils de cet artiste lui dévoilèrent les secrets de cet art, et devinrent la base de la méthode que Garcia employa ensuite avec ses élèves. En 1812 il fit jouer au théâtre Saint-Charles, à Naples, son opéra *Il Califo di Bagdad* qui fut vivement applaudi. En 1815, Rossini écrivit pour lui dans la même ville un des rôles de l'*Elisabetta;* l'année suivante, il lui confia à Rome le rôle d'Almaviva dans *le Barbier de Séville*. De retour à Paris vers la fin de l'année 1816, il y débuta le 17 octobre comme premier ténor du théâtre italien, placé alors sous la direction de Mme Catalani. Les amateurs habitués de ce théâtre remarquèrent les progrès que l'artiste avait faits en Italie, et le rôle de *Paolino* dans *Il Matrimonio segreto* fut pour lui un véritable triomphe; ses succès se consolidèrent dans la *Griselda*, *Cosi fan tutte*, *l'Italiana in Algeri*, *Il Califo di Bagdad* et *Le Nozze di Figaro*. Bientôt cependant, dégoûté des tracasseries que lui faisait subir l'administration du théâtre, et de la position subalterne où les prétentions de la directrice voulaient le placer, il rompit son engagement, et partit pour l'Angleterre vers la fin de 1817. Dans le cours de cette année, il avait écrit pour l'Opéra-Comique *Le Prince d'occasion*, en 3 actes, qui fut représenté au mois de mars : cet ouvrage eut peu de succès. A Londres il chanta avec Mme Fodor le *Barbier de Séville* et une multitude d'autres ouvrages anciens et modernes. De retour à Paris au mois de novembre 1819, il y fit sa rentrée au théâtre par *Le Barbier de Séville* qu'on y entendait pour la première fois, et qui fit enfin connaître Rossini aux Français. Depuis ce moment jusqu'en 1824, Garcia ne quitta plus le théâtre italien de cette ville; on peut considérer cette époque comme la plus brillante de sa carrière, soit comme chanteur, soit comme compositeur. *Otello*, *Don Juan* et *le Barbier* lui fournirent les moyens de mettre en évidence la flexibilité de son talent, et les ressources de son jeu énergique. Il avait écrit pour l'Opéra *Le grand Lama* et *L'Origine des Grâces*, mais ces ouvrages ne furent pas représentés. *La Mort du Tasse* et *Florestan*, autres opéras en trois actes, eurent un sort plus heureux, et furent joués en 1821 et 1822. Garcia donna aussi au théâtre italien *Il Fazzoletto*, en un acte, et au Gymnase dramatique, *La Meunière*. C'est aussi à cette époque de sa vie que Garcia commença à fonder une école de chant qui, par ses résultats, l'a classé parmi les professeurs les plus distingués de cet art difficile.

Au printemps de 1824, il retourna à Londres comme premier ténor du théâtre du roi. Malgré les travaux dont il était accablé pour le service de la scène, il y reprit ses cours de chant, et telle fut la vogue dont il jouit, qu'il eut quelquefois quatre-vingts élèves à ses leçons. L'éducation vocale de sa fille, l'illustre Marie Malibran de Bériot, fut aussi terminée alors, et ce fut à Londres qu'elle parut au théâtre pour la première fois (en 1825), dans le

rôle de Rosine du *Barbier*. Déjà Garcia avait formé le projet de se charger de l'entreprise du théâtre de New-York ; il le réalisa dans cette même année, et s'embarqua à Liverpool. La troupe qu'il conduisit dans l'Amérique septentrionale se composait de lui-même, de Crivelli fils, ténor, de son fils Manuel et d'Angrisani, bouffes chanteurs, de Rosich, *buffo caricato*, de Mme Barbieri, de Mme Garcia et de sa fille. Un tel ensemble de talens était une chose inconnue chez les Américains ; l'enthousiasme des habitans de New-York n'eut point de bornes. Garcia livra tour à tour à leur admiration *Otello*, *Romeo*, *Il Turco in Italia*, *Don Juan*, *Tancredi*, *la Cenerentola*, enfin *l'Amante astuto* et *La Figlia dell' aria*, ouvrages écrits par lui-même, pour sa fille et pour Angrisani. Les succès de son entreprise étaient tels, que jamais il n'eût songé à l'abandonner, si la rigueur du climat n'eût porté atteinte à l'organe des chanteurs. Garcia s'éloigna en 1827 de New-York pour se rendre à Mexico, dont le ciel était plus favorable à la santé des artistes. Les premiers opéras qu'il y fit jouer étaient en italien ; mais les Mexicains, qui goûtaient fort la musique, n'entendaient rien aux paroles. Il fallut les traduire, et ce fut encore Garcia qui fit cet immense travail. Après dix-huit mois de séjour dans la capitale du Mexique, il sentit le besoin du repos et voulut revenir en Europe ; il rassembla ce qu'il avait de plus précieux, et se mit en route pour la Vera-Crux, où il devait s'embarquer ; mais malgré la protection de son escorte, son convoi fut arrêté et pillé par des brigands masqués qui lui enlevèrent tout ce qu'il possédait, entre autres choses de prix, une cassette qui contenait mille onces d'or. L'énergie de Garcia ne l'abandonna pas dans ce désastre ; il revint à Paris, et y ouvrit des cours de chant qui furent fréquentés par beaucoup de jeunes artistes et d'amateurs distingués. Il reparut aussi au théâtre italien dans *Don Juan* et dans *le Barbier*; mais l'âge, les fatigues et ses malheurs avaient altéré sa voix ; il comprit qu'il n'était plus lui-même, et se retira pour toujours. Entièrement livré aux soins de l'éducation vocale de ses élèves et à ses travaux comme compositeur, il passa doucement ses dernières années. Il est mort à Paris le 2 juin 1832, dans sa cinquante-huitième année.

Comme chantenr et comme acteur, Garcia avait une verve irrésistible ; sous ce rapport, il n'a jamais été égalé. Il avait en général un très bon sentiment de musique, même dans les choses gracieuses ; mais quelquefois il portait l'usage des fioritures jusqu'à l'excès. Son imagination lui fournissait des formes nouvelles pour ces fioritures, ce qui donnait à son chant quelque chose d'original et d'inusité.

Comme compositeur, il mérite moins d'éloges. Sa facilité à écrire était grande, mais il en abusait et ne choisissait pas assez ses idées. Il a eu rarement des succès décidés pour ses ouvrages, mais il se consolait facilement de leurs échecs, parce qu'ils lui avaient coûté peu de peine à écrire. Au milieu des agitations de sa vie dramatique et aventureuse, on est étonné qu'il ait trouvé le temps d'écrire l'énorme quantité d'opéras qu'on connaît sous son nom. Il en a laissé un grand nombre inédits et dont les titres ne sont même pas tous connus. On peut diviser ses ouvrages en trois classes · I. OPÉRAS ESPAGNOLS. 1° *El Preso*, en un acte, à Malaga ; 2° *El Posadero*, en un acte, à Madrid ; 3° *El Preso por amor*, monodrame en un acte ; 4° *Quien porfia mucho alcanza*, opéra en un acte ; 5° *El Relax de Madera*. 6° *El Criado fingido*, en un acte ; 7° *El Cantiverio aparente*, en deux actes ; 8° *Los Ripios del maestro Adan*, en un acte ; 9° *El Hablador*. 10° *Florinda*, monodrame ; 11° *El Poeta calculista*, 1805, en un acte. Tous ces ouvrages furent représentés à Madrid. 12° *Abufar*, en trois actes, en 1828, à Mexico ; 13° *Semiramis*, en 3 actes, 1828 à Mexico ; 14° *Acendi*, opéra en 2 actes ; 15° *El Jitano por amor*, deux actes ; 16° *Los Maridos solteros*,

en 2 actes, à Mexico; 17° *Xaira*, en deux actes, à Mexico. II. OPÉRAS ITALIENS. 18° *Il Califo di Bagdad*, à Naples, en 1812; 19° *La Silva nera*, ballet en trois actes à Milan; 20° *Il Fazzoletto*, en un acte, 1823, à Paris; 21° *Astuzie e prudenza*, à Londres, en 1825, un acte; 22° *L'Amante astuto*, en un acte, 1827, à New-York; 23° *La Figlia dell' Aria*, en un acte, 1827, à New-York; 24° *Il Lupo d'Ostende*, en 2 actes; 25° *I Banditi*, 2 actes; 26° *La buona famiglia*, un acte, paroles et musique de Garcia; 27° *Don Chisciotte*, 2 actes; 28° *La Gioventù d'Enrico V*, 2 actes; 29° *Le tre Sultane*, 2 actes; 30° *Un Ora di matrimonio*, paroles italiennes et espagnoles, joué à Mexico; 31° *Zemira e Azor*, 2 actes; 32° Cinq petits opéras de salon avec accompagnement de piano, intitulés: *L'Isola disabitata*, *Li Cinesi*, *Un avertimenti ai Gelosi*, *I tre gobbi*, *Il finto sordo*. III. OPÉRAS FRANÇAIS. 33° *Le Prince d'occasion*, en 3 actes, à l'Opéra-Comique, 1817; 34° *Le grand Lama*, en trois actes, paroles de M. de Jouy, non représenté; 35° *L'origine des Grâces*, en un acte, non représenté; 36° *La mort du Tasse*, en 3 actes, joué à l'Opéra en 1821; 37° *Florestan*, en 3 actes, à l'Opéra, en 1822; 38° *Sophonisbe*, en 3 actes, paroles de M. de Jouy, non représenté; 39° *La Meunière*, en un acte, au Gymnase dramatique, 1823; 40° *Les Deux contrats*, en 2 actes, 6 mars 1824, à l'Opéra-Comique.

Les principaux élèves chanteurs formés par Garcia sont: Mme Malibran-de-Bériot, sa fille, MM^mes^ Rimbault, Ruiz-Garcia, Méric-Lalande, Favelli, comtesse Merlin, MM. Adolphe Nourrit, Geraldi, et son fils Manuel Garcia, bon professeur.

GARCINS (LAURENT), littérateur, naquit à Neufchatel vers 1734, et mourut à Paris en 1788. Après avoir publié quelques pièces de poésie, il fit paraître un livre qui a pour titre: *Traité du mélodrame, ou réflexions sur la musique dramatique*, Paris, de l'imprimerie de Vallat-Lachapelle, 1772, in-8°. Cet ouvrage, où l'auteur n'a pas mis son nom, ne répond pas à son titre, en ce qu'il n'est point conçu d'après un plan didactique des divers genres d'opéras; mais il s'y trouve de bonnes observations, et Garcins s'y est montré supérieur à tous les littérateurs français qui ont écrit sur la musique.

GARDANE (ANTOINE), musicien français, naquit au commencement du seizième siècle. Du Verdier ne dit point en quelle province il vit le jour. Outre la profession de musicien, il exerçait celle d'imprimeur; il s'établit à Venise en cette qualité, mais on ignore en quelle année. Ce fut certainement au plus tard en 1537, car il publia en cette année une réimpression du septième livre des motets pour l'avent, la nativité, etc., publié précédemment par Pierre Attaignant à Paris (1533, in-4°) sous ce titre: *Musicales motettos quatuor, quinque et sex vocum modulos Dominici adventus, nativitatisque ejus ac sanctorum eo tempore occurrentium habet.* Les compositeurs dont on trouve des motets dans ce recueil étaient la plupart français; ce sont: Claudin (Claude de Sermisy), L'Héritier, Mouton, Rousée, Lebrun, etc. Gardane n'était pas seulement imprimeur de musique; on sait que ses presses servaient aussi pour les sciences et la littérature, car il publia les *Pistôle* de *Nicolo Franco*, avec cette date: *Venetiis, apud Antonium Gardane*, 1538, in-8°. En 1538 il fit paraître vingt-cinq chansons françaises à quatre voix, choisies dans les recueils publiés précédemment par Pierre Attaignant à Paris; on y trouve des morceaux de Clément Jannequin, Certon, Hesdin, Le Heurteur, Passereau, et d'autres, la plupart Français. Dans un recueil de motets intitulé *Motetti del Frutto*, que Gardane publia en 1539, on trouve quelques morceaux de sa composition. Du Verdier dit qu'il a fait aussi imprimer plusieurs chansons françaises à quatre parties dans divers recueils. Chaque année Gardane publiait de nouveaux recueils de mo-

tets, de chansons ou de madrigaux; en 1561 il fit paraître : *Primo, secondo et terzo libro de' capricci di Jachetto Berchem.* En 1571 il eut pour successeurs ses fils Ange et Alexandre.

GARDANE (ANGE et ALEXANDRE), fils du précédent, lui succédèrent en 1571, et imprimèrent en société jusqu'en 1575. Il paraît qu'Alexandre se sépara alors de son frère, et qu'il imprima de la musique pour son compte particulier. On le trouve encore à Venise en 1580, mais plus tard il transporta ses presses à Rome, car on a de la musique imprimée chez lui, et datée de cette ville, 1584. Les presses d'Ange Gardane eurent une prodigieuse activité jusque vers 1610. Il paraît certain qu'il cessa de vivre vers cette époque, et que les œuvres de musique imprimées postérieurement et qui portent son nom ont été publiées par ses héritiers. On en trouve encore à la date de 1650.

GARDE (N. DE LA). *Voyez* LAGARDE (DE).

GARDETON (CÉSAR), amateur de musique, est né à Marseille en 1786. Après avoir fait ses études, il s'est rendu à Paris vers la fin de 1814 où il s'est occupé de compilations et de traductions littéraires et musicales. Le premier ouvrage qu'il fit paraître est un almanach intitulé: *Annales de la musique, ou almanach musical pour l'an* 1819, Paris, 1819, un vol. petit in-12. Le volume de la deuxième année a pour titre : *Annales de la musique ou almanach musical de Paris, des départements et de l'étranger, pour l'an* 1820, *suivi d'une esquisse de l'état actuel de la musique, de notices sur la musique et sur les artistes*, etc., etc., Paris, 1820, un vol. in-12. M. Gardeton a publié sous le voile de l'anonyme: *Bibliographie musicale de la France et de l'étranger, ou répertoire général systématique de tous les traités et œuvres de musique vocale et instrumentale, imprimés ou gravés en Europe jusqu'à ce jour*, etc., Paris, Niogret, 1822, un vol. in-8° de 608 pages: titre mensonger d'une détestable rapsodie dénuée d'ordre, de plan, et qui fourmille d'erreurs et de bévues.

GARDI (FRANÇOIS), compositeur dramatique italien, né vers le milieu du dix-huitième siècle, est connu par les opéras suivans: 1° *L'incantesimo senza magia*, 1784; 2° *La muta per amore*, 1785; 3° *La donna ve la fa*, 1785; 4° *La bella Lauretta*, 1786; 5° *Enea nel Lazio*, à Modène, 1786; 6° *Un buco nella porta*, 1787; 7° *Il convito di pietra, ossia il D. Giovanni*, à Venise, 1787; 8° *L'Americana*, 1788; 9° *La fata capriciosa*, 1789, à Venise; 10° *Teodolinda*, 1790, idem; 11° *La Bottega di Caffe*, 1790; 12° *Il nuovo convitato di Pietra*, 1791, à Bologne.

GARGANO (THÉOPHILE), né à Gallèse, dans la seconde moitié du seizième siècle, fut agrégé au collége des chapelains chantres de la chapelle pontificale, en 1601. Ce musicien a composé deux versets du *Miserere*, l'un à 4 voix, l'autre à 5, qui ne manquent pas de mérite, et qui ont été exécutés à la chapelle sixtine postérieurement à celui de Palestrina. Il était contraltiste de cette chapelle. A sa mort, qui arriva en 1648, il fit par son testament une fondation pour quatre jeunes gens de Gallèse qui devaient étudier la musique à Rome.

GARNERIO (GUILLAUME), ou plutôt GARNIER, en latin *Garnerius* ou *Guarnerius*, musicien qui a eu de la célébrité dans la seconde moitié du quinzième siècle. Il est vraisemblable qu'il était né en Belgique, et que son nom était *Garnier* ou *Guarnier*, car dans un manuscrit du commencement du seizième siècle, qui contient des chansons françaises et flamandes à trois et à quatre parties, qui a appartenu à l'abbé de Tersan, et qui est devenu la propriété de lord Spencer, on en trouve une qui commence par ces mots *Consolés moi*, et qui porte en tête : *Guilh. Guarnier*. On trouve aussi un motet de *Guarnier* dans le recueil publié par Attaignant, à Paris,

en 1529. Quoiqu'il en soit, Garnerio ou Garnier fut un célèbre professeur de musique, qui d'abord ouvrit des cours à Milan, et qui fut ensuite appelé à Naples pour enseigner dans l'école de musique fondée par le roi Ferdinand de Sicile. Il vivait dans cette ville en 1480, ainsi que le prouve un passage de la vie de Gafori par Pantaléon Meleguli.

GARNIER (. . .), musicien français, accompagnateur de Stanislas, roi de Pologne, vivait à Paris dans la première moitié du dix-huitième siècle, et mourut à Nancy en 1769. Il s'est fait connaître par un ouvrage qui a pour titre : *Méthode pour l'accompagnement du clavecin, et bonne pour les personnes qui pincent de la harpe*, Paris, 1766, in-4°. Cette méthode est établie sur les principes de la basse fondamentale.

GARNIER (ADRIEN), né à Lyon vers 1740, apprit fort jeune le violon, et acquit une certaine habileté sur cet instrument. En 1770, il fit graver dans sa ville natale *six solos pour le violon*, op. 1. Cinq ans après il se rendit à Paris, entra à l'Opéra en 1777, et mourut au mois de novembre 1787.

GARNIER (FRANÇOIS), neveu d'un basson de l'Opéra, né à Paris en 1759, entra à l'orchestre de ce spectacle pour y jouer le second hautbois, en 1778. Élève du vieux Salentin, il eut bientôt surpassé son maître en habileté. En 1784 il entra dans la musique du roi; deux ans après, il devint premier hautbois de l'Opéra. Plusieurs fois Garnier s'était fait entendre avec succès au concert spirituel, et sa réputation comme hautboïste était brillante, quand la révolution survint et lui fit perdre une partie des avantages dont il jouissait à la cour et dans le monde. Il chercha alors à entrer dans l'administration de la guerre, et fut nommé commissaire ordonnateur. A Francfort, où il se trouvait avec le général Moreau, il fit admirer son talent dans un concert que Kreutzer y donna. Attaché ensuite à l'armée de Championnet en Italie, il visita Rome et Naples. Rentré en France, après avoir acquis assez de bien pour vivre dans l'indépendance, il demanda et obtint sa retraite. Depuis lors, il a vécu en amateur de musique plus qu'en artiste. On connaît de lui : 1° Premier, deuxième et troisième concertos pour hautbois, Paris, chez l'auteur; 2° Première et deuxième symphonie concertante pour 2 hautbois, Paris, Erard; 3° Symphonie concertante pour flûte, hautbois et basson; 4° 6 duos concertans pour hautbois et basson, op. 4, Paris, Nadermann, 5° Six duos pour hautbois et violon, op. 7, *ibid.*; 6° *Méthode pour le hautbois contenant les principes nécessaires pour bien jouer de cet instrument*, etc., Paris, Pleyel.

GARNIER (JOSEPH), frère du précédent, connu sous le nom de *Garnier jeune*, joua du hautbois comme l'aîné, et entra à l'orchestre de l'Opéra comme second, en 1789; mais l'instrument qu'il cultiva de préférence fut la flûte, et ce fut celui qu'il joua ensuite dans le même orchestre. Il se retira en 1814, avec la pension, après vingt-cinq ans de service. Cet artiste a publié : 1° Premier concerto pour la flûte, Paris, Nadermann; 2° Trios pour flûte, cor et basson ou violoncelle, Paris, Janet; 3° Quatre livres de 6 duos chaque, pour 2 flûtes, Paris, Nadermann et Schlesinger; 4° Études pour la flûte, Paris, Janet; 5° Méthode de flûte, Paris, Janet.

GARZONI (THOMAS), auteur italien du seizième siècle, naquit à Bagnacavallo, dans la Romagne, au mois de mars 1549. Apres avoir fait ses études à Ferrare et à Sienne, il alla en 1566 prendre à Ravenne l'habit de chanoine régulier de Latran. Il mourut dans sa patrie le 8 juin 1589. On a de lui plusieurs ouvrages bizarres, parmi lesquels se trouve celui qui est intitulé : *Piazza universale di tutte le professioni del mondo*, Venise, 1585, in-4°. Il y en a des éditions de 1589 et 1651. Cet ouvrage est divisé en 155 discours, sur toutes les professions des hommes : le second et le

42me traitent de *Musici, cosi cantori, come suonatori, ed in particolare de' Piffferi*. On connaît une traduction française de cet ouvrage, une autre latine par Mich. Gasp. Landorp, et enfin une allemande, sous le titre de *Schauplatz von allerley Künsten*, 1626, 1646, 1659, et Francfort 1719.

GASCOGNE (MATHIEU), musicien français, vivait au commencement du seizième siècle. Il fut vraisemblablement attaché à la chapelle de quelque prince, mais non à celle du roi de France, car je n'ai point trouvé son nom dans les ordonnances ni dans les comptes de cette chapelle. Dans le recueil intitulé : *Liber undecimus XXVI musicales habet modulos, quatuor et quinque vocibus editos, Parrhisiis in vico cithareo prope sanctorum Cosmi et Damiani templum in ædibus Petri Attaignant musicæ calcographi*, in-4°, gothique, on trouve cinq motets de Gascogne à quatre parties. Quelques morceaux du même contrapuntiste sont aussi dans le *Concentus harmonicus* de Salblinger (Augsbourg, 1545). M. l'abbé Baini indique des messes sur des chansons françaises, écrites par Gascogne, et qui se trouvent dans les archives de la chapelle pontificale, à Rome; enfin, sous le nom de *Gascong*, il y a aussi des messes manuscrites à 4 voix (cod. 7) dans la bibliothèque de Munich.

GASPAR ou GASPARD, savant musicien français ou belge, né dans la seconde moitié du quinzième siècle, fut élève d'Ockeghem, comme le prouvent ces vers de la déploration de Guillaume Crespel sur la mort de ce maître :

Agricola, Verbonnet, Prioris,
Josquin Des Prez, Gaspard, Brumel, Compère,
Ne parlez plus de joyeux chantz, ne ris,
Mais composez un *ne recorderis*
Pour lamenter nostre maistre et bon père.

On ignore quelle fut la position de ce musicien, mais on possède un assez grand nombre de ses compositions. Les manuscrits de la chapelle pontificale, notamment le volume coté 14, renferment des messes qui portent son nom, et dans la grande collection de messes imprimée à Venise par Petrucci de Fossombrone en 1503, 1508, 1513 et 1519, on trouve cinq messes de Gaspar intitulées : 1° *Ave regina cœlorum*. 2° *A Venus*. 3° *E trop penser*. 4° *Octavi toni*. 5° *Se mieulx ne vient*. Dans le quatrième livre de motets publiés par le même imprimeur, en 1505, il y a du même artiste trois motets à quatre voix. Le style de Gaspar ne se distingue par aucune qualité particulière de celui des autres bons contrapuntistes de son temps.

GASPAR (MICHEL); on attribue à un médecin de ce nom un opuscule sur l'usage de la musique dans la médecine, dont la première édition a paru à Utrecht, et dont la deuxième a été publiée sous ce titre : *De arte medendi apud priscos musices ope atque carminum. Epistola ad Antonium Relhan M. D. Coll. Med. Lond. Soc. et Cens. Editio altera et auctior*, Londres, 1783, in-8°. On a rendu compte de cet écrit dans la *Critical Review* de l'année 1783, t. 55, p. 340, et dans le Journal encyclopédique du mois de mai 1784, p. 171.

GASPARD (. . .), clarinettiste allemand, attaché à la musique du prince de Conti, à Paris, a fait graver en cette ville et a publié en 1775 six quatuors pour clarinette, violon, viole ou violoncelle et basson.

GASPARINI (FRANCESCO), né à Lucques vers 1665, se rendit à Rome pour y achever ses études de musique, et y eut pour maîtres Corelli et le célèbre organiste Bernard Pasquini. Il fut académicien philharmonique, et maître de musique au conservatoire de la Pietà à Venise. En 1735 le chapitre de Saint-Jean de Latran, à Rome, le nomma maître de chapelle de cette église; le mauvais état de sa santé l'empêchant d'en remplir les fonctions, on nomma Jérôme Chiti vice-maître de chapelle, pour le remplacer; mais Gasparini

étant mort au mois d'avril 1727, Chiti lui succéda, comme maître de chapelle en titre. On considère encore Gasparini en Italie comme un des plus habiles compositeurs de son temps, soit pour l'église, soit pour le théâtre. Il a été le maître du célèbre compositeur B. Marcello.

Les principaux opéras de Gasparini sont : 1° *Tiberio*, à Rome, 1702 ; 2° *Amor della patria*, 1703 ; 3° *Imenei stabiliti dal caso*, ibid. ; 4° *Il miglior d'ogni amore*, ibid. ; 5° *Il Principe tra i vassali*, ibid. ; 6° *Fede tradita vendicata*, 1704 ; 7° *La maschera levata al vizio*, ibid. ; 8° *Amleto*, 1705 ; 9° *Antioco*, ibid. ; 10° *Fredegonda*, ibid. ; 11° *Il principato custodito dalla frode*, 1706 ; 12° *Statira*, 1707 ; 13° *Jaicon, rè della China*, ibid. ; 14° *Amor generoso*, ibid. ; 15° *Anfitrione*, ibid. ; 16° *Flavio Anicio Olibrio*, 1708 ; 17° *L'Alcide o violenza d'amore*, 1709 ; 18° *Engelberta*, ibid. ; 19° *La principessa fedele*, ibid. ; 20° *Sesostri rè d'Egitto*, 1710 ; 21° *Tamerlano*, ibid. ; 22° *Costantino*, 1711 ; 23° *Merope*, ibid. ; 24° *La Pazzia amorosa*, ibid. ; 25° Le second acte d'*Eraclio* de Bernardoni, 1712 ; 26° *Mose liberato dal Nilo*, oratorio, ibid. ; 27° *La verità nell' inganno*, 1713 ; 28° *Bajazette*, 1719 ; 29° La même pièce, autre musique, 1723 ; 30° *Equivoci d'amore e d'innocenza*, ibid. ; 31° *Fede in cimento*, 1730 ; 32° *La ninfa Apollo*, ibid.

Outre ces ouvrages dramatiques, et une grande quantité de musique d'église, on connaît aussi de Gasparini : 1° *Douze cantate da camera a voce sola*, Lucques, 1697 ; c'est la deuxième édition ; 2° *Trois cantate a soprano*, Mss, chez Breitkopf ; 3° 3 *Cantate a voce sola*, Mss ; 4° *Polastrello e Parpagnano, intermezzo*, 1709.

Mais l'ouvrage par lequel Gasparini est aujourd'hui le plus connu est son traité d'accompagnement intitulé : *L'armonico prattico al cembalo, ovvero regole, osservazioni ed avertimenti per ben suonare il basso e accompagnare sopra il cembalo, spinetta ed organo*, Venise, 1683 ; in-4°. Il y en a aussi des éditions de 1708, 1715, 1754 et 1764. La sixième a paru à Venise en 1802, in-4°. L'auteur n'a eu pour but, comme le titre du livre l'indique, que de former des accompagnateurs : il a développé dans un petit nombre de pages la tradition des écoles d'Italie sur cette matière, et, sous ce rapport, son ouvrage a été long-temps le meilleur de son espèce ; il jouit même encore de beaucoup de considération parmi les Italiens, quoique celui de Fenaroli soit préférable, sous les rapports de l'ordre et de la clarté.

GASPARINI (MICHEL-ANGE), contraltiste célèbre, vers la fin du dix-septième siècle, et compositeur de mérite, naquit à Lucques, et paraît avoir été de la même famille que le précédent. Il fut élève de Lotti, et fonda à Venise une école de chant où beaucoup de chanteurs distingués, entre autres la célèbre Faustine Bordoni, se sont formés. Gasparini a fait représenter sur le théâtre de Venise plusieurs opéras ; ceux qu'on connaît aujourd'hui sont : *Il principe Selvaggio* (1595), *il Rodomonte* (1714), *Arsace*, *Lamano* (1719), *Il piu fedel tra gli amici* (1721). Gasparini est mort à Venise vers 1732.

GASPARINI (QUIRINO), maître de chapelle du roi de Sardaigne, à Turin, vers 1770, fut aussi un violoncelliste distingué. Il a beaucoup écrit pour l'église. On connaît de lui en manuscrit un *Stabat Mater*, et le catalogue de Traeg de Vienne, indique de sa composition : 1° *Motetto de morte* ; 2° *Adoramus te* ; 3° *Christe redemptor* ; 4° *Tantum ergo*. On a gravé à Londres six trios pour deux violons et violoncelle, sous le nom de Gasparini.

GASSE (FERDINAND), né à Naples, au mois de mars 1780, vint avec sa famille s'établir en France, dans sa jeunesse, et entra comme élève au conservatoire de musique, au mois de floréal de l'an VI. Après avoir étudié le violon sous la direction de Rodolphe Kreutzer, et l'harmonie dans l'école de Catel, il obtint le premier prix au concours de 1801. Dans la même an-

née, il entra dans la classe de composition de Gossec, obtint le second prix au concours de 1804, et l'institut lui décerna le premier grand prix en 1805, avec le titre de pensionaire du gouvernement à Rome. Arrivé dans cette ville, il continua ses études de musique classique, et envoya à la classe des beaux-arts de l'Institut de France plusieurs morceaux de musique d'église, fruits de ses travaux. Méhul fit en 1808 un rapport favorable sur un *Te Deum* à deux chœurs et sur un *Christe eleison,* en fugue à 6 voix sans accompagnement, que M. Gasse avait fait parvenir à l'Institut. Au mois de janvier 1812, il fit représenter à Naples un opéra bouffe en deux actes intitulé *La finta Zingara.* De retour en France dans le cours de la même année, il rentra comme violoniste à l'orchestre de l'Opéra, où il était déjà avant son départ pour l'Italie. Il s'est retiré avec la pension en 1835. M. Gasse s'est fait connaître en France comme compositeur, par plusieurs opéras dont voici les titres : 1° *Le Voyage incognito,* en un acte, à l'Opéra-Comique, en 1819; 2° *L'Idiotte,* en 3 actes, au même théâtre, en 1820; 3° *Une nuit de Gustave Wasa,* en 2 actes, au même théâtre, 1825. Il a aussi publié : 1° Trois duos pour deux violons, op. 1, Paris, S. Gaveaux; 2° Duos faciles pour 2 violons, livres 2e et 3e, Paris, Frey; 3° Trois grands duos concertans, *idem,* livre 4e, *ibid.;* 4° Trois duos faciles et progressifs, *idem,* liv. 5, Paris, Troupenas, 5° Trois sonates faciles pour violon et basse, *ibid.*

GASSENDI (PIERRE GASSEND, plus connu sous le nom de), professeur royal de mathématiques et de philosophie à Paris, naquit au village de Chantersier, près de Digne en Provence, le 22 janvier 1592, et mourut à Paris, le 14 octobre 1635. On a de lui un traité sur la musique intitulé *Manuductio ad theoriam musices,* Paris, 1654. Cet ouvrage, divisé en quatre chapitres, a été réimprimé dans les éditions complètes de ses œuvres publiées à Lyon, 1658, 6 vol. in-fol., et à Florence, 1728. On le trouve dans le cinquième volume de chacune de ces collections. C'est un opuscule de peu de valeur, et peu digne d'un philosophe si distingué.

GASSMANN (FLORIAN-LÉOPOLD), maître de la chapelle impériale, naquit le 4 mai 1729, à Brüx, en Bohême. Ses parens l'envoyèrent jeune au séminaire de Komathau, pour y faire ses études et apprendre la musique. Ses dispositions heureuses pour cet art le firent remarquer par Woberzil, directeur du chœur de l'église de Brüx, et ce maître se chargea du soin de lui enseigner tout ce qu'il savait lui-même. A l'âge de douze ans, Gassmann jouait de plusieurs instrumens, particulièrement de la harpe, et chantait avec une voix agréable. Cependant son père ne le destinait point à être musicien de profession, et voulait lui faire apprendre les élémens du commerce; de son côté, Gassmann éprouvait un invincible dégoût pour l'état qu'on voulait lui donner, et voulait être artiste. Les discussions du père et du fils à ce sujet se terminèrent par la fuite de celui-ci; il s'éloigna du lieu de sa naissance avec un seul florin dans sa poche, et sa harpe sur le dos. Carlsbad fut la première ville vers laquelle il se dirigea; une nombreuse noblesse y était rassemblée en ce moment; quinze jours suffirent au petit virtuose pour s'y faire une réputation par son jeu et par son chant, et pour y gagner une somme d'environ 1,000 écus. Tant de richesses lui parurent inépuisables; il se mit à vivre splendidement, et voulut visiter l'Italie dont il avait entendu parler comme de la patrie de la musique; mais bientôt l'argent qu'il avait gagné si facilement se trouva dissipé, et lorsqu'il arriva à Venise, il s'aperçut qu'il ne lui restait plus rien, et qu'il se trouvait loin de sa patrie, dans un pays qui ne lui offrait aucunes ressources, et dont il ignorait la langue. Cette situation pénible lui arracha des larmes. Un prêtre vint à passer et s'informa des causes de sa tristesse; heureusement Gassmann savait un peu de latin qui lui servit à expliquer tant

bien que mal le sujet de ses pleurs; heureusement aussi le prêtre qui l'interrogeait était par sa charité digne de son ministère. Il emmena le jeune homme à sa demeure, le traita comme un fils, et lui donna des maîtres qui l'instruisirent et développèrent ses heureuses facultés. Quoique le jeune Gassmann fît de rapides progrès dans les sciences et dans la littérature, la musique était l'objet de ses plus constantes études; cette vocation prononcée détermina le protecteur de l'artiste à l'envoyer à Bologne, pour étudier sous la direction du savant P. Martini. Deux années passées dans cette école le mirent en état d'occuper à Venise une place d'organiste dans un couvent de religieuses. Son talent produisit une vive sensation dans le monastère, et l'une des nonnes en parla avec admiration au comte Léonard Veneri. Amateur de musique passionné, le comte désira connaître le jeune artiste, et l'intérêt que celui-ci lui inspira le détermina à le retirer chez lui. Ce généreux seigneur mit à la disposition de Gassmann une partie de son palais, ses domestiques, sa table avec l'autorisation d'inviter chaque jour dix à douze personnes, enfin sa bourse sans restriction. Gassmann ne se laissa point éblouir par les avantages de cette existence opulente; son art suffisait à ses besoins; il continua de vivre avec simplicité, et l'estime de son mécène pour lui s'en augmenta. Ce temps fut celui où Gassmann commença à se faire connaître comme compositeur dramatique; plusieurs églises lui demandèrent aussi des messes et des motets de sa composition.

En 1763 Gassmann fut appelé à Vienne par l'empereur François I[er]; ses compositions y eurent tant de succès, que la direction du théâtre fit avec lui un traité qui l'obligeait à fournir un certain nombre d'opéras, moyennant une pension annuelle de 400 ducats. Joseph II, qui aimait la musique de Gassmann, récompensa son mérite en le nommant compositeur de la cour, et en 1771 il lui donna le titre de maître de chapelle, après la mort de Reuter, avec des appointemens qui furent portés progressivement jusqu'à 800 ducats. Jouissant d'une brillante réputation, et comblé des faveurs de la fortune, Gassmann parvenu à l'âge de quarante ans désirait se marier, et recherchait la main de la fille du baron de Damm, dont la mère était une comtesse d'Erlach. De grands revers avaient accablé cette noble famille pendant la guerre de sept ans, et telle avait été sa décadence, que le baron avait été obligé de se livrer au commerce pour faire vivre sa femme et ses enfans. L'empereur n'aimait pas que les personnes attachées à sa maison se mariassent; mais une circonstance indifférente en apparence aplanit les difficultés que Gassmann redoutait. Un jour il parut à la cour, sortant de chez sa maîtresse, et n'ayant pas remarqué quelques fils de soie qui s'étaient attachés à ses habits; on lui fit des plaisanteries à ce sujet; l'empereur les entendit et lui demanda en riant quand il comptait se marier. — Je n'attends, répondit le maître de chapelle, que l'autorisation de Votre Majesté. — Eh bien donc, je la donne! dit Joseph II. Les noces se firent quelques jours après (en 1769). Cette union fut pour Gassmann la source d'un bonheur doux et tranquille; mais il en jouit peu de temps, car un accident funeste détruisit sa santé, et le conduisit au tombeau, avant qu'il eut atteint l'âge de quarante-cinq ans. Un tendre souvenir de reconnaissance l'attachait à l'Italie qui avait été pour sa jeunesse hospitalière et bienveillante. Rarement il laissait passer plus d'une année sans y retourner pour visiter ses amis, particulièrement le comte Veneri. Dans un de ses voyages, il eut le malheur de tomber en sautant de voiture; ses habits s'accrochèrent et il fut traîné à une certaine distance; deux côtes furent fracturées, et l'estomac fut comprimé sur le cœur. Quelque temps après on s'aperçut que des polypes s'étaient formés à ce viscère; le mal fit des progrès rapides, et la mort l'enleva à l'art, à sa famille et à ses amis le 22 janvier 1774, à l'âge de 45 ans, moins quelques mois. Sa

deuxième fille ne vit le jour que trois mois aprèssa mort. L'impératrice Marie-Thérèse offrit d'être marraine de cet enfant, et fit à la mère une pension pour ses filles. Outre ses fonctions de maître de chapelle de l'empereur, Gassmann avait aussi celles de bibliothécaire de la bibliothèque impériale de musique, la plus considérable qui existât alors en Europe: il en rédigea un catalogue.

En 1772, Gassmann avait fondé une caisse pour les veuves des musiciens indigens. Le fonds devait s'accroître chaque année par de grands concerts, qui produisaient quelquefois des recettes de 10,000 francs. Cette institution subsiste encore. Le meilleur élève de cet artiste distingué a été Salieri. Les principales compositions de Gassmann pour l'église sont : 1° Plusieurs messes avec chœur et orchestre, entre autres un *Dies iræ* retouché plusieurs fois; 2° Plusieurs psaumes, hymnes et offertoires; 3° *Betulia liberata*, oratorio qui a obtenu un brillant succès, et qui se fait remarquer par un rare mérite de facture. Parmi ses opéras, les plus connus sont : 1° *Merope;* 2° *Issiphile;* 3° *Catone in Utica;* 4° *Ezio,* avec deux musiques différentes. Tous ces ouvrages, et plusieurs ballets furent écrits en Italie avant que Gassmann eût été appelé à Vienne; 5° *L'Olimpiade,* à Vienne, 1764; 6° *Il mondo nella luna*, à Venise, 1765; *Il trionfo d'amore,* à Venise, 1767; 9° *L'Uccellatore*. Cet ouvrage a été écrit deux fois, la première à Vienne, la seconde à Venise. 10° *Il filosofo innamorato*, 1768; 11° *Un Pazzo ne fà cento,* à Venise, 1769; 12° *I viaggiatori ridicoli,* à Vienne, 1769; 13° *L'amor arteggiano*. Cet opéra a été écrit deux fois; la dernière à Milan, en 1770. 14° *Il filosofo innamorato,* avec une nouvelle musique, Vienne, 1771; 15° *La pescatrice;* 16° *I rovinati*, 1772; 17° *La casa di campagna;* 18° *Amore e Venere*. Il y a deux opéras allemands du même compositeur intitulés: 19° *Die junge Græfin* (La jeune comtesse); 20° *Die Liebe unter den Handwerksleuten* (L'Amour parmi les jeunes ouvriers). La musique instrumentale de Gassmann qui est connue se compose de 1° Quinze symphonies pour l'orchestre, dont une partie se trouvait dans l'ancien assortiment de Breitkopf, en manuscrit; 2° Six quatuors pour violon, flûte, alto et basse, Paris; 3° Six quintettes pour 2 violons, 2 violes et basse, *ibid.;* 4° Six quatuors pour 2 violons, alto et violoncelle concertant, Amsterdam; 5° Six quatuors pour 2 violons, alto et basse, chacun avec deux fugues, Vienne, 1805 (œuvre posthume).

GASSOT, de Soissons, ménestrel de la chambre du roi de France Charles V, suivant une ordonnance concernant la maison de ce prince, en date du mois de mai 1364 (Mss. de la bibl. du roi, à Paris, F. 540 de supplém.). Ce musicien jouait du cornet, et recevait quatre sous par jour.

GASTOLDI (JEAN-JACQUES), bon compositeur et poète, naquit à Caravaggio vers le milieu du seizième siècle. Après avoir été pendant quelques années maître de chapelle de l'église ducale de Santa-Barbara, à Mantoue, il passa en la même qualité à Milan vers l'année 1592. Ces renseignemens sont les seuls qu'on possède sur ce maître dont le mérite est fort distingué. Gastoldi a fait preuve de fécondité par le nombre de ses ouvrages, et d'esprit dans la manière dont il a traité les sujets de plusieurs compositions. On connait de lui: 1° *Canzoni a cinque voci, lib.* 1, Venise, 1581; 2° *Canzonette a quattro,* ibid., 1581; 3° *Canzonette a quattro, lib.* 2, Mantoue, 1582, in-4°; 4° *Il primo libro di madrigali a sei voci,* Venise, 1584; 5° *Il terzo libro di canzonette a quattro voci,* Mantoue, 1588; 6° *Il primo libro de' madrigali a cinque voci,* Venise, 1588, in-4°; 7° *Il secondo libro de' madrigali a 5 voci*, ibid., 1589; 8° *Completorium ad usum Roman. eccles. perfect.*, ibid., 1589, in-4°; 9° *Salmi per tutto l'anno a quattro voci,* Venise, 1590. Il y a de cet œuvre une deuxième édition dont j'ignore la date. 10° *Balletti a cinque con i versi per cantare, sonare e bal-*

lare, con una mascherata di cacciatori a sei voci, ed un concerto di pastori ad otto, Venise, 1591, in-4°. La deuxième édition a été publiée dans la même ville en 1595; la troisième, à Anvers, par Pierre Phalèse en 1596; la quatrième, par le même imprimeur en 1605; la cinquième, à Venise, en 1607. Enfin, il y en a eu une dernière édition publiée à Anvers en 1637; celle-ci se trouvait dans la bibliothèque de Burney (*voy.* son catalogue n° 357). Ce recueil renferme des morceaux traités d'une manière fort originale. 11° *Canzonette a tre con un balletto nel fine,* Venise, 1592, petit in-4°. Il y a une deuxième édition de ce recueil publiée à Anvers en 1606, in-4°. 12° *Balletti a tre da cantare, suonare e ballare,* Venise, 1593, Anvers, 1606, in-4° oblong. 13° *Canzonette a* 3, *lib.* 2, Milano, 1596. 14° *Canzonette a* 3, *lib.* 3, Milan, 1595, Venise, 1597. 15° *Canzonette a tre, lib.* 4, Milan, 1596, Venise, 1597. 16° *Concerti musicali a otto voci commodi per concertare con ogni sorte di stromenti.* Ces concerts sont à huit voix divisées en deux chœurs. Milan, 1598, Anvers, Pierre Phalèse, 1610, in-4° obl.; 17° *Messe a* 5, 6 et 8 *voci,* Venise, 1600. 18° *Integra solemnitatum vespertinum psalmodia cum cantico B. Virginis quinque voc.,* Venise, 1600. 19° *Tricinia,* etc., Nuremberg, Vales. Haussmann, 1600, in-4°. Il paraît que cette collection n'est qu'une traduction allemande d'un choix des *Canzonette a tre* citées précédemment. 20° *Madrigali a cinque et sei voci, lib.* 3, Milan, 1599. 21° *Balletti a tre con intavolatura del liuto,* Venise, 1604. Je crois que cet ouvrage n'est qu'une tablature de luth du n° 12. 22° *Messe a otto voci,* Venise, 1607. 23° *Madrigali a* 5, 6, 8 *et* 9 *voci,* Venise, 1602. Gastoldi fut un des compositeurs distingués qui, suivant le P. Martini (*Saggio fondam. prat. di contrapp.,* t. 2, p. 74) se sont réunis pour témoigner leur estime envers Palestrina, en lui dédiant un recueil de psaumes à 5 voix, en 1592. Martini ne dit pas où a été publié ce recueil. On trouve des madrigaux de Gastoldi dans le recueil publié à Anvers, par André Pevernage, chez Pierre Phalèse, en 1593, sous le titre de *Harmonie celeste di diversi eccellentissimi musici,* etc., dans la *Melodia olympica,* etc., donnée par Pierre Phillips, compositeur anglais, à Anvers, chez Phalèse, en 1594, dans *Il trionfo di Dori,* Venise, 1596, Anvers, etc., dans les *Madrigali a otto voci di diversi eccelenti e famosi autori, con alcun dialoghi et echo, per cantare e sonare a due chori,* publié à Anvers par Pierre Phalèse, en 1596, in-4° oblong, et dans d'autres recueils.

GATAYES (GUILLAUME-PIERRE-ANTOINE), né à Paris le 20 décembre 1774, est fils naturel du prince de Conti et de la marquise de S.... Destiné dès son enfance à l'état ecclésiastique, on lui fit commencer les études nécessaires, et on le mit au séminaire; mais entraîné par un goût passionné pour la musique, il s'enfuit de cette école en 1788. Dès-lors sa mère ne voulut plus s'occuper de son sort; les troubles de la révolution survinrent, le prince et la marquise sortirent de France, et Gatayes à peine âgé de seize ans se trouva livré à ses propres ressources. Il avait appris la guitare, et composait des romances avec accompagnement de cet instrument; elles eurent de la vogue. En 1790 il fit paraître sa méthode de guitare qui fut longtemps la seule en usage en France. En 1793, M. Gatayes prit quelques leçons de harpe, et deux ans après il publia une méthode pour cet instrument. Il a beaucoup écrit pour la guitare et pour la harpe. Ses principaux ouvrages sont : 1° Trios pour guitare, flûte et violon, œuvres 55, 56, 57, 69, 77, 84 et 85, Paris, Janet, Frère, Langlois; 2° Duos pour 2 guitares ou pour guitare et piano, œuvres 14, 25, 27, 31, 32, 44, 47. 49, 57, 58 et 59, Paris, Meissonnier, Aulagnier, etc.; 3° Duos pour guitare et violon, ou guitare et flûte, œuvres 35, 39, 41, 42, 43, 48, 49, 65, 68, 76, etc., Paris,

Janet, Meissonnier, Sieber; 4° Préludes, divertissemens, etc., pour guitare seule; 5° *Méthode de guitare*, Paris, Frère, Janet; 6° *Nouvelle méthode de guitare*, Paris, Leduc. Une traduction allemande de celle-ci a été publiée à Offenbach, chez André; 7° *Petite méthode de guitare*, Paris, Janet; 8° Duo pour harpe et cor, op. 22, Paris, J. Meissonnier; 9° Duo pour harpe et guitare, op. 25, *ibid.*; 10° Sonates pour harpe, œuvres 11, 13., Paris, Leduc, Janet; 11° Méthode de harpe, Paris, Janet.

GATAYES (JOSEPH-LÉON), fils aîné du précédent, né à Paris en 1805, a reçu les premières leçons de harpe de son père, puis est devenu élève de Cousineau, et enfin a achevé ses études sous la direction de M. Labarre. Pendant quelques années il a balancé entre l'histoire naturelle et la musique, passant alternativement de l'une à l'autre; mais enfin il s'est décidé pour l'art, et s'est livré à l'enseignement de la harpe. On a de lui des études de harpe, un grand duo pour harpe et piano (la partie de piano par M. Ch. Schuncke), et une fantaisie caractéristique sur l'air de *la Sentinelle*.

Deux frères de cet artiste, Édouard et Félix, cultivent aussi la musique; le premier est guitariste; le second joue du piano et a composé de la musique pour cet instrument, des symphonies et des ouvertures pour l'orchestre. Tous ces ouvrages sont encore inédits.

GATHI (AUGUSTE), littérateur-musicien, né à Liége le 14 mai 1800, a eu pour maître de composition M. Frédéric Schneider de Dessau, et a fait sous sa direction un cours complet, depuis 1828 jusqu'à la fin de 1830. Il est maintenant à Hambourg, où il rédige une Gazette musicale qui a pour titre: *Musikalische Conversations-Blatt, Musikfreunde und Kunstlern gewicht*, gr. in-8° (Hambourg, Schuberth et Niemeyer). Précédemment M. Gathi avait donné dans les journaux littéraires et dans les gazettes musicales de l'Allemagne beaucoup d'articles relatifs à la musique, et dans *L'Europe littéraire*, journal publié à Paris en 1833, un grand article intitulé: *De la musique en Allemagne*. M. Gathi est auteur d'un Dictionnaire abrégé de musique et de biographie musicale, dont la première édition a paru sous ce titre: *Musikalisches Conversations-Lexikon, Encyklopædie der gesammten Musik-Wissenschaft für Künstler, Kunstfreunde und Gebildete, unter Mitwirkung von Ortlepp, J. Schmitt, Meyer, Zœllner, redigirt von A. Gathy*, Leipsick, Hambourg et Itzehoe, Schuberth et Niemeyer, 1835, gr. in-8°. Comme compositeur, M. Gathi a publié à Paris: *Les Polonais*, chant patriotique. Il a en manuscrit des romances françaises et allemandes, ainsi que des compositions de différens genres.

GATTEY (M.); sous ce nom il a été inséré dans le Journal de Paris de 1783, n° 22, une lettre sur une machine propre à écrire les improvisations d'un compositeur exécutées sur un instrument à clavier. Voyez à ce sujet les articles *Engramelle, Frecke* (JEAN) et *Unger*.

GATTI (SIMON), musicien, né à Venise vers le milieu du seizième siècle, fut directeur de la musique de l'archiduc Charles d'Autriche, puis attaché à la chapelle de l'électeur de Bavière Albert V. En 1579 il a publié à Venise, chez Ange Gardane, un recueil de messes à 5 et à 6 voix, sous ce titre: *Simonis Gatti missæ tres, quinque et sex vocibus decantandæ, lib.* 1. Il a écrit la musique de plusieurs drames sacrés ou mystères pour le duc de Bavière; ce prince lui fit présent de vingt florins d'or après l'avoir entendu chanter dans un de ces ouvrages.

GATTI (THÉOBALDE), né à Florence vers 1650, fut compositeur dramatique et se distingua par son talent sur la basse de viole. Quelques ouvertures des premiers opéras de Lulli étant parvenues en Italie, Gatti fut, dit-on, frappé de leur mérite et voulut connaître leur auteur. Il se rendit à Paris et courut immédiatement chez son

compatriote à qui il dit le sujet de son voyage. Flatté de ce témoignage d'estime, où se cachait peut-être un intérêt personnel, Lulli donna à Théobalde une place dans l'orchestre de l'Opéra ; celui-ci la garda près de cinquante ans. Il mourut à Paris en 1727, et fut inhumé à l'église Saint-Eustache, sa paroisse. Dans ses compositions, Gatti imita le style de Lulli. Le 23 mars 1691 il donna à l'Opéra *Coronis*, pastorale en 3 actes avec un prologue, et le 16 septembre 1701 il fit représenter *Sylla*, tragédie lyrique en 5 actes, où il fit quelques changemens dans la même année, et qui fut reprise en 1720 et en 1732. Cet artiste a aussi publié à Paris, chez Ballard, douze airs italiens, dont deux à deux voix, 1696, in-4°.

GATTI (Louis), né à Mantoue vers 1750, fut reçu dans les ordres et prit le titre d'abbé, ce qui ne l'empêcha pas de se livrer à son goût pour la composition des opéras. En 1784 il donna à Plaisance *l'Olimpiade*, son premier ouvrage. Deux ans plus tard, il écrivit pour le théâtre de Lucques *la Nitteti*, opéra sérieux en 3 actes, et il fit représenter en 1787, à la foire de Mantoue, son opéra de *Demofoonte*, qui fut suivi en 1788 de *la Morte d'Abel*, oratorio. Appelé à Salzbourg en 1790, il y remplaça Perez, en qualité de maître de chapelle. Il a écrit dans cette ville beaucoup de musique d'église qui est restée en manuscrit.

GATTONI (l'abbé Jules-César), chanoine de la cathédrale de Como, dans la seconde moitié de dix-huitième siècle, a fait insérer dans les *Opuscoli scelti di Milano* (tom. viii, 1785, pag. 298) une lettre de onze pages sur une sorte de harpe éolienne gigantesque qu'il avait imaginée ; cette lettre a pour titre : *Lettera al Ch. Sig. Di Pietro Moscati sopra una nuova maniera di scoprire i piu piccoli cambiamenti nell' atmosfera con uno apparato infinitamente piu sensibile degli altri fino ad ora conosciuti*. L'abbé Gattoni avait attaché quinze cordes métalliques et de boyau au haut d'une tour élevée de 52 brasses, et distante de 150 pas de sa maison, placée en face de ladite tour, et à laquelle il fixa les autres extrémités des cordes, lesquelles formaient une espèce de harpe en plan incliné, appelée par l'abbé Gattoni *Harmonica météorologique*. L'opération réussit bien d'abord, et donna des résultats d'une harmonie agréable ; mais bientôt l'accord fut rompu par les influences atmosphériques, et l'auteur de cette invention imagina alors d'en faire un instrument d'observations météorologiques, au moyen des variétés d'intonation des cordes résultant des divers états de l'atmosphère.

GAUBERT (Denis), maître de chant à Paris, au commencement du 19me siècle, a été professeur de solfége au Conservatoire de cette école dans l'origine, puis réformé en 1802. On connaît de lui un recueil de six romances avec accompagnement de piano, Paris, 1802; et un autre qui a pour titre : *Cinquième églogue de Virgile, et 4 romances avec acc. de piano*, Paris, 1803. Dans la même année il a fait insérer au Mercure de France (p. 220) un article intitulé : *Quelques idées sur un recueil de musique*. Il y critique avec raison le *Dictionnaire lyrique* de Dubreuil.

GAUDENCE, surnommé *le philosophe*, écrivain grec sur la musique, dont il nous reste un petit ouvrage intitulé : *Introduction harmonique* (ἁρμονικὴ εἰσαγωγή). On ignore quelle fut sa patrie, et l'on manque de renseignemens sur les circonstances de sa vie : Fabricius (Bibl. græc., t. 2, p. 264) présume qu'il vécut avant Ptolémée. Sa doctrine est basée sur celle d'Aristoxène. On trouve dans presque toutes les grandes bibliothèques de l'Europe des manuscrits du traité de Gaudence. Il a été traduit trois fois du grec en latin. Le premier traducteur fut un nommé Mutianus, scolastique, qui vivait au cinquième siècle de l'ère chrétienne, qui a aussi traduit les homélies de saint Jean Chrysostome, et qui fut l'ami de Cassiodore, par qui il est cité

avec éloge (*Divin. lect.*, *c.* 8). Cette traduction paraît être perdue. La seconde, qui se trouvait manuscrite dans la bibliothèque du P. Martini, a été faite par Herman Crusserius, écrivain du seizième siècle; et la troisième, par Marc Meibomius, a été publiée avec le texte grec et des notes, dans ses *Antiquæ musicæ auctores VII*, Amsterdam, Elzevier, 1652, in-4°.

GAUDIO (ANTOINE DEL), compositeur romain, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, est connu par deux opéras. Le premier (*Almerice in Cipro*), a été représenté en 1675; le second (*Ulisse in Feacia*), en 1681.

GAUDIO DEL MEL. *Voyez* GOUDIMEL.

GAULTIER (PIERRE), musicien, né à la Ciotat en 1664, obtint de Lulli la permission d'établir un Opéra dans les villes de Marseille et de Montpellier, moyennant une somme qu'il paya à ce compositeur. Il fit l'ouverture de son théâtre de Marseille le 28 janvier 1682, et y fit représenter un opéra intitulé: *Le Triomphe de la Paix,* dont il avait composé la musique. Brossard assure qu'il y avait de fort belles choses dans cet ouvrage, et que Gaultier était un très habile musicien. Après la mort de Lulli, il obtint d'étendre son arrondissement théâtral jusqu'à Toulouse, et il s'embarqua à Cette, en 1697, pour se rendre avec sa troupe dans le Languedoc; mais une tempête engloutit son vaisseau, et il périt avec toute sa suite. Laborde dit, dans son *Essai sur la musique* (t. III, p. 422), que ce fut en retournant du port de Cette à Marseille que Gaultier fut victime de cette tempête, mais il se trompe; Titon du Tillet était mieux instruit de cette circonstance. Le même Laborde a aussi commis une erreur dans l'orthographe du nom de ce musicien, qu'il écrit *Gautier*. Les auteurs du *Dictionnaire historique des musiciens* (Paris, 1810—1811) ont aussi défiguré son nom en l'écrivant *Gauthier*. Les mêmes auteurs se sont trompés en quelques circonstances de sa vie : ils disent que sa troupe d'Opéra desservait alternativement les théâtres de Lyon, de Marseille et de Montpellier; mais jamais Gaultier n'eut l'entreprise du spectacle de la première de ces villes. Ils disent enfin que le bruit a couru que Jean-Jacques Rousseau avait trouvé la musique du *Devin de village* dans les papiers de ce Gaultier, et qu'il l'avait arrangée sur ses paroles : c'est une erreur manifeste; on ne pourrait attribuer la musique légère du *Devin de village* à un musicien qui a écrit dans le style et à l'imitation de Lulli. Ils ont confondu Gaultier avec *Denis Gautier,* dit le *Vieux* (*voy.* ce nom), qui était de Lyon, et dont la musique plus légère prêtait davantage à cette anecdote. qui du reste n'a pas fait fortune. Le Gallois, dans sa *Lettre à Mademoiselle Regnault de Solier touchant la musique* (Paris, 1680), cite (*page 72*) Gaultier comme un des meilleurs clavecinistes de son temps, dans la manière de Chambonnière, et dit qu'il s'était lié d'une étroite amitié avec Hardelle, le plus habile élève de cet artiste renommé; il dit aussi que celui-ci lui avait laissé par testament toutes ses pièces de clavecin; enfin on voit par la lettre même de Le Gallois que Gaultier avait succédé à Hardelle dans la charge de claveciniste de la chambre du roi[1]

GAULTIER (L'abbé ALOYSIUS-ÉDOUARD-CAMILLE), né en Italie, de parens français, vers 1755, vint en France fort jeune, y fit une partie de ses études, retourna ensuite en Italie, et reçut les ordres à Rome. En 1780 il vint se fixer à Paris et s'y occupa sans relâche de ses idées sur l'amélioration de l'éducation de la jeunesse par de nouvelles méthodes. Il publia dès-lors une série d'ouvrages sur ce sujet qui ont obtenu le plus brillant succès, et dont il a

[1] Je ne dois point passer sous silence un recueil intitulé : *Les œuvres de Pierre-Gaultier Orléanois* (contenant des ballets et des danses). Rome, 1638, in-4° oblong. Ce Gaultier n'aurait-il pas été le père de celui dont il s'agit ?

été fait de nombreuses éditions. La révolution l'obligea de sortir de France : il se retira d'abord en Hollande, puis à Londres, où il continua ses travaux. De retour enfin dans sa patrie primitive en 1801, il y ouvrit de nouveaux cours, et forma des professeurs pour l'enseignement de ses méthodes. Cet homme vertueux et utile est mort à Paris le 19 septembre 1818. Au nombre de ses ouvrages, il en est un qui a été inconnu à ses biographes, et que M. Quérard n'a point cité dans sa *France littéraire;* il a pour titre : *Élémens de musique propres à faciliter aux enfans la connaissance des notes, des mesures et des tons, au moyen de la méthode des jeux instructifs*, Paris, 1789, chez l'auteur. M. Lichtenthal, dans sa Bibliographie de la musique, confond l'auteur de ce livre avec l'abbé Gauthier ou Gautier (Joseph), chanoine régulier de la Congrégation de Notre-Sauveur, mort à Nancy vers 1776, et lui attribue un ouvrage de ce dernier, intitulé : *Observations sur la lettre de M. Rousseau de Genève à M. Grimm*, 1752 (sans nom de lieu), in-12. Gerber, et d'après lui M. Lichtenthal, ont cru qu'il s'agissait d'une réfutation de la lettre de J.-J. Rousseau sur la musique française, tandis qu'il n'est question dans cette brochure que du discours de l'écrivain célèbre sur les lettres et les sciences, couronné par l'Académie de Dijon.

GAUTHEY (ÉMILIAN-MARIE), inspecteur général des Ponts et Chaussées, membre de l'Académie des Sciences de Dijon, né à Châlons-sur-Saône, le 3 décembre 1732, mort le 14 juillet 1806, a publié plusieurs ouvrages sur des sujets de mécanique et des mathématiques appliquées, au nombre desquels on remarque : *Expériences sur la propagation des sons et de la voix dans les tuyaux prolongés à une grande distance*, Paris, 1783, in-8°.

GAUTHIER DE SOIGNIES, était ainsi appelé parce qu'il était né dans la petite ville de Soignies, en Hainaut. Il vivait en 1250. Les manuscrits de la bibliothèque du roi à Paris contiennent sept chansons notées de sa composition.

GAUTHIER (PIERRE), directeur du théâtre de Rouen, dans les premières années du dix-huitième siècle, est auteur de plusieurs livres d'*Airs à chanter* qui ont été publiés chez les Ballard, et qu'on a faussement attribués à Denis Gautier le luthiste. Gauthier était né à Rouen et mourut d'apoplexie dans cette ville, vers 1711. Dom Caffiaux a confondu ce musicien avec Gautier (J.-A.), auteur de quelques ouvrages pour la flûte (*Catalogue des musiciens*, etc., à la suite de l'histoire manuscrite de la musique, p. 1149).

GAUTIER (DENIS), sieur de Neüe, célèbre joueur de luth. Vers la fin de sa vie on ne l'appelait que Gautier *le Vieux* ou *l'Ancien*, pour le distinguer d'un autre Gautier, aussi joueur de luth, dont il sera parlé dans l'article suivant. Gautier le Vieux était né à Lyon vers 1620. Ses talens l'appelèrent à Paris où il fut attaché à la cour. En 1664, il publia en cette ville un ouvrage pour son instrument, sous le titre de *Livre de tablature de pièces de luth sur différens modes*. Les auteurs du Dictionnaire historique des musiciens (Paris, 1810—1811) disent qu'il a aussi publié un ouvrage sous ce titre : *L'homicide, le canon et le tombeau de l'Enclos*. Il y a dans ce passage autant d'erreurs que de mots. Les pièces dont il est ici question sont des morceaux pour le luth qui font partie d'un recueil pour cet instrument, et n'en forment point le titre. La troisième pièce n'appartient point à ce recueil, mais à un autre qui paraît avoir été publié longtemps après : son titre véritable est : *Le tombeau de Mlle de Lenclos*. D'ailleurs, tout se réunit pour démontrer que le vieux Gautier n'a pu être l'auteur de ce morceau, car étant né en 1620, il n'est guère vraisemblable qu'il ait pu exprimer le regret que lui aurait inspiré la perte de Ninon de Lenclos, puisque cette femme célèbre ne mourut que le 17 octobre 1706 : or Gautier aurait été alors âgé de quatre-vingt-

six ans. Mais il est une preuve certaine que Gautier ne vivait plus alors, car Le Gallois, dans sa *Lettre à Mademoiselle Regnault de Solier touchant la musique* dit expressément (p. 62) : « On a vu pour « le luth les deux Gautier, Hemon, Blan- « crocher, Du But le père, Porion; et on « y voit maintenant M. Du But le fils, « M. Mouton, M. de Solera, M. Galot, etc. » Ceci fut écrit en 1680 et démontre qu'à cette époque Gautier ne vivait plus, ou du moins qu'il n'écrivait plus pour son instrument.

GAUTIER (DENIS), surnommé *le Jeune,* parce qu'il se fit connaître plus tard que le précédent, était aussi un luthiste fort habile. Il était de la même famille que le vieux Gautier. M. de Boisgelou, dans son catalogue manuscrit des auteurs dont les œuvres se trouvent à la bibliothèque royale, prétend qu'il était né à Paris; cependant Titon du Tillet assure que les deux Gautier étaient de Lyon. On voit par *l'Etat de la France* de 1671 que celui-ci était luthiste de la chambre du roi dès 1669. D'après le passage de Le Gallois qui a été cité dans l'article précédent, Gautier le jeune avait cessé de vivre en 1680 : il est donc aussi vraisemblable qu'il ne fut pas l'auteur de la pièce de luth connue sous le titre de *Tombeau de Mlle de Lenclos,* et qu'il y eut un troisième luthiste du nom de Gautier qui vécut plus tard, et qui exprima, comme le dit Laborde, les regrets que la mort de cette fille célèbre avait causés à son auteur. Il y a deux livres de pièces de luth de Denis Gautier le Jeune, gravés à Paris, sans date.

GAUTIER (J.-A.), professeur de flûte qui a eu quelques succès à Paris vers 1754, et qui vivait encore en 1791. On a de lui un livre de duos pour la flûte et un œuvre de trios pour le même instrument, gravés à Paris, sans date.

GAUZARGUES (CHARLES), abbé, né à Tarascon en Provence, se livra fort jeune à l'étude de la musique, et après avoir été enfant de chœur dans sa ville natale, fut sous-chantre à Nîmes et à Montpellier. Il se rendit à Paris en 1756, dans l'intention d'y augmenter ses connaissances par les conseils de Rameau, qui l'accueillit et lui fit faire quelques études d'harmonie. L'année suivante, l'abbé Gauzargues fit entendre à Versailles quelques motets de sa composition; ils furent goûtés, particulièment par le Dauphin, qui le recommanda à l'évêque de Rennes, directeur de la chapelle du roi. Cette haute protection lui valut sa nomination de maître de la chapelle royale, et il entra en exercice de cette place au mois d'avril 1758. Pendant les dix-huit années qu'il l'occupa, il écrivit environ quarante motets avec orchestre. Retiré en 1775, il vécut ensuite à Saint-Germain chez un grand seigneur, ami et protecteur des arts. Arrêté pendant les troubles révolutionnaires, il fut sauvé, comme beaucoup d'autres, par la réaction du 9 thermidor. Il est mort à Paris, en 1799. Partisan exclusif de la théorie de Rameau sur la basse fondamentale, l'abbé Gauzargues en a exposé les principes dans un livre intitulé : *Traité de l'harmonie à la portée de tout le monde,* Paris, Desenne, 1798, in-8°.

GAVAUDAN (JEAN-BAPTISTE-SAUVEUR), acteur de l'Opéra-Comique, est né le 8 août 1772, à Salon, en Provence. Fils d'un maître de musique de cette province, il passa ses premières années à Nîmes, où sa père était attaché à une maison religieuse. Dès l'âge de cinq ans, il avait commencé l'étude des principes de la musique : ses sœurs, plus âgées que lui, semblaient annoncer du talent; elles furent appelées à Paris pour débuter à l'Opéra, et Gavaudan les suivit dans cette ville avec toute sa famille. A sept ans il perdit son père, se trouva sans ressources, et n'eut d'autre moyen d'existence que de s'engager comme mousse dans la marine royale. Il servit en cette qualité sur l'escadre du comte de Grasse, et ne revint à Paris qu'après la paix, en 1783. Il y reprit ses études musicales, et après avoir achevé son éducation.

fut admis dans les bureaux de l'Opéra. Cependant ce n'était pas au simple emploi de commis que la nature le destinait; il le sentit, et dans le dessein de céder à son goût pour le théâtre, il se confia aux soins de Persuis qui lui donna des leçons de chant. En 1791, il débuta au théâtre Montansier; le succès qu'il y obtint fut tel, qu'il n'y joua que deux fois, et qu'il fut immédiatement engagé pour le théâtre de Monsieur, où se jouait alternativement l'opéra italien par une troupe excellente dirigée par Viotti, et l'opéra-comique français, dans lequel Martin brillait en première ligne. Gavaudan y jeta les premiers fondemens de sa réputation dans les rôles de Félix de *l'Amour filial*, et de Belfort dans *les Visitandines*. Au milieu de ses succès, la loi de recrutement du 23 août 1793 vint le frapper; mais il ne resta pas longtemps à l'armée; les amis qu'il avait dans le comité de salut public le firent mettre en réquisition comme artiste, et il ne tarda point à reparaître à Paris. En 1794, il quitta le théâtre Feydeau pour entrer à l'Opéra-Comique de la Salle Favart. D'abord il n'y fut que le double de Michu et d'Elleviou, mais en 1797 il sortit de cet emploi secondaire par la manière dont il joua le rôle de Padilla dans *Ponce de Léon*. La gaieté qu'il mit dans ce rôle fit croire que la nature ne l'avait destiné qu'à jouer des caricatures; mais il ne tarda point à se faire une brillante réputation dans un emploi très différent : celui des premiers ténors du genre dramatique. Les opéras dans lesquels il fit remarquer ce talent sont ceux de *Montano et Stéphanie*, *Ariodant*, *Beniowski*, *Zoraïme et Zulnar*, et *le Délire*. Assez médiocre chanteur, il y remplaçait par des cris les sons qui manquaient à sa voix; mais il possédait une qualité qui a toujours eu beaucoup de puissance sur des spectateurs français, une chaleur entrainante, quoiqu'elle sortit des bornes prescrites par le goût, et que souvent son débit manquât de justesse. En 1801, lors de la réunion des deux troupes des théâtres Favart et Feydeau, Gavaudan fut compris au nombre des sociétaires, et il conserva cette position jusqu'en 1816, où des difficultés qu'on lui fit sur ses opinions politiques l'obligèrent à demander sa retraite. Il se rendit alors à Bruxelles, et y fut pendant quelque temps directeur du théâtre royal. Plus tard il voyagea en France et donna des représentations dans les villes principales. Rappelé à l'Opéra-Comique en 1824 par le directeur de ce théâtre, il y reparut dans les rôles qui avaient fait autrefois sa gloire; mais il n'était plus que l'ombre de lui-même. Sa voix usée, chevrotante, prêtait une sorte de ridicule à l'emploi dans lequel il se faisait entendre; néanmoins, l'éducation musicale des habitués du théâtre Feydeau était alors si peu avancée, et leur confiauce dans les anciennes renommées était telle, qu'ils applaudirent avec chaleur les restes d'un talent qui ne méritait plus que de la pitié. L'engouement ne tarda point à se dissiper, et Gavaudan, convaincu enfin qu'il était au bout de sa carrière dramatique, s'est retiré définitivement au commencement de l'année 1828.

GAVAUDAN. Deux sœurs de l'acteur dont il est parlé dans l'article précédent ont été admises comme cantatrices de l'Opéra. L'aînée débuta le 31 août 1787 par le rôle de l'*Aurore* dans *Céphale et Procris;* elle était jolie, mais c'était à peu près son seul mérite, et jamais elle ne put s'élever au-dessus des rôles de coryphée. Elle épousa Lainez, acteur de l'Opéra, et se retira presque aussitôt après son mariage. Elle est morte à Paris le 15 juin 1810. La plus jeune, qui était connue des habitués de l'Opéra sous le nom de *Spinette,* à cause de la réputation d'habileté qu'elle avait acquise dans le rôle de Spinette de *Tarare,* était d'abord entrée dans les chœurs de l'Opéra, à l'époque même où sa sœur débuta, et y était restée jusqu'en 1783 sans être remarquée, lorsqu'elle sortit tout à coup de l'obscurité par le rôle de *Julie*, dans *les Prétendus*, où elle fit admirer

la fraîcheur de sa voix et la finesse de son jeu. Au commencement de la révolution, elle quitta Paris pour se rendre en Allemagne. Elle est morte à Hambourg en 1805. Une troisième sœur des demoiselles Gavaudan, nommée *Émilie*, fut choriste au théâtre Feydeau, puis débuta sans être remarquée dans quelques rôles de peu d'importance, et finit par devenir la femme de Gaveaux. Elle vit encore à Paris (1836).

GAVAUDAN. Deux actrices de ce nom, nièces des précédens, ont joué pendant quelques années au théâtre Feydeau. *Rosette*, l'aînée, débuta en 1796 avec quelque succès dans les seconds rôles de femmes qu'on appelait alors du nom ridicule de *Corsets*, tandis que sa sœur, *Aglaé*, chantait dans les chœurs. En 1800, celle-ci fut aussi chargée de quelques rôles de peu d'importance; toutes deux furent comprises dans la réforme, après la réunion des deux théâtres d'Opéra-Comique. Rosette Gavaudan a épousé M. Frédéric Kreubé, ancien chef d'orchestre du théâtre Feydeau et compositeur dramatique.

GAVAUDAN (Mme Maigrot), épouse de l'ancien acteur de l'Opéra-Comique, est née à Paris en 1779. Une voix agréable, de la facilité et un jeu spirituel lui procurèrent des succès brillans à l'Opéra-Comique du théâtre Favart, où elle débuta en 1798, dans l'emploi qu'on appelait alors *les jeunes Dugazons*. Elle y fit d'abord peu de sensation, parce que les occasions lui manquaient pour le développement de ses facultés. A cette époque, le public attachait plus d'importance au jeu des acteurs qu'à leur chant; Mme Gavaudan s'occupa donc plus du soin de devenir actrice remarquable que cantatrice habile. Carline Nivelon, admirable par la naïveté de son jeu, et Mme Saint-Aubin, qui réunissait l'esprit à la simplicité, devinrent ses modèles. Sans les égaler, elle sut s'approprier quelques-unes de leurs qualités, et à force de travail et de persévérance, elle se plaça au rang des meilleurs acteurs de l'Opéra-Comique de ce temps. Après avoir joué avec succès pendant vingt-cinq ans aux théâtres Favart et Feydeau, dans une multitude d'opéras de tout genre, et notamment dans *Le Diable à quatre*, *Françoise de Foix*, *Jean de Paris*, *Le petit Chaperon rouge*, etc., elle s'est retirée de la scène, en 1823, avec la pension de sociétaire de l'Opéra-Comique. Elle vit encore à Paris (1836).

GAVEAUX (PIERRE), acteur de l'Opéra-Comique et compositeur dramatique, naquit à Béziers (Hérault) au mois d'août 1761, et non en 1764, comme il est dit dans le *Dictionnaire des musiciens* de Choron et de M. Fayolle. A l'âge de sept ans il entra comme enfant de chœur à la cathédrale de sa ville natale. Sa voix était jolie; cet avantage lui fit confier pendant près de dix ans l'exécution des solos dans tous les motets. Destiné à l'état ecclésiastique, il apprit le latin et fit sa philosophie. Parvenu à l'âge de dix-sept ans, il désirait aller à Naples pour y acquérir des connaissances plus étendues dans la musique; mais l'évêque de Béziers le retint par la promesse d'un bénéfice. La mort de ce prélat dérangea les projets de Gaveaux, et lui fit accepter une place de premier ténor à la collégiale de Saint-Séverin de Bordeaux. Arrivé dans cette ville, il se mit sous la direction de François Beck pour apprendre la composition. Combès, organiste de la cathédrale de Beziers, lui avait autrefois donné quelques leçons de cet art; mais Gaveaux n'était âgé que de douze ans lorsqu'il perdit ce maître, et depuis lors il avait été abandonné à lui-même. Il fit exécuter à Bordeaux quelques motets qu'il avait composés sous les yeux de Beck, et le succès qu'ils obtinrent décida de sa vocation pour la musique. Tout à coup il quitta le petit collet, et s'engagea comme ténor au théâtre de Bordeaux. Il y débuta avec succès, puis se rendit, en 1788, à Montpellier, où il ne fut pas moins heureux. Après avoir voyagé dans le midi de la France, il fut appelé à Paris en 1789, pour chanter le premier ténor au *théâtre*

de Monsieur, qui était alors aux Tuileries. Quelque temps après, la troupe de ce théâtre alla jouer avec les bouffons italiens à la foire Saint-Germain ; pendant ce temps on construisait la salle Feydeau qui ouvrit le 6 janvier 1791, et dans laquelle les deux troupes d'Opéras italien et français furent réunies. Depuis lors, Gaveaux n'a plus joué et chanté que dans cette salle. A la réunion des deux troupes d'Opéra-Comique des théâtres Favart et Feydeau, en 1801, Gaveaux devint sociétaire de cette nouvelle compagnie, mais il n'y occupa plus qu'une position inférieure à celle qu'il avait eue jusqu'alors, comme chanteur et comme compositeur, car le genre de musique qui avait été en vogue depuis dix ans subit alors de notables modifications, et le chant de Gaveaux n'eut point le charme de celui d'Elleviou et de Martin. Une atteinte d'aliénation mentale l'obligea à quitter la scène en 1812. Rendu à la raison après un traitement de quelques mois, il parut guéri pendant plusieurs années ; mais une nouvelle atteinte survint en 1819, et cet artiste, retiré dans une maison de santé près de Paris, mourut le 5 février 1825, dans un état de démence complète.

Pendant sa carrière dramatique, Gaveaux écrivit pour le théâtre Feydeau beaucoup d'opéras où l'on remarque une certaine facilité de style et un bon sentiment de la scène, mais qui laissent désirer plus d'originalité dans les idées. La liste de ses opéras renferme les ouvrages dont les titres suivent : 1° *Le Paria, ou la chaumière indienne*, en 2 actes, au théâtre Feydeau, 1792 ; 2° *Les Deux Suisses,* en un acte, au même théâtre ; le titre de cet ouvrage fut changé après les événemens du 10 août en celui de *L'Amour filial, ou la jambe de bois ;* 3° *Les Deux Ermites*, en un acte, 1793 ; 4° *La Famille indigente*, en un acte, 1793 ; 5° *La Partie carrée,* en un acte, 1793 ; 6° *Sophronime,* en 2 actes, 1794 ; 7° *Le Petit matelot*, en un acte, 1795 ; 8° *Lise et Colin*, en 2 actes, 1795 ; 9° *Le Diable couleur de rose, ou le bonhomme Misère,* au théâtre Montansier, en 1804 ; 10° *Le Réveil du peuple*, hymne à l'Opéra, après le règne de la terreur, 1795 ; 11° *Tout par hasard,* en un acte, au théâtre Feydeau, 1796 ; 12° *Céliane*, en un acte, 1796 ; 13° *Delmon et Nadine*, en deux actes, 1796 ; 14° *La Gasconnade*, en un acte, 1796 ; 15° *Le Traité nul*, en un acte, 1797 ; 16° *Sophie et Moncars, ou l'intrigue portugaise,* en 2 actes, 1797 ; 17° *Léonore, ou l'amour conjugal*, en 3 actes, 1798. Cet ouvrage, le meilleur que Gaveaux a écrit, a fourni le sujet du célèbre opéra de Beethoven connu sous le nom de *Fidelio*. 18° *Les Noms supposés,* en un acte, 1798 ; 19° *Les deux Jockeis,* en un acte, 1799 ; 20° *Owinska*, en trois actes, 1800 ; 21° *Le Locataire,* en un acte, au théâtre Favart, 1800 ; 22° *Le Trompeur trompé*, en un acte, au théâtre Feydeau, 1800 ; 23° *Avis aux femmes*, en un acte, 1804 ; 24° *Le Bouffe et le tailleur*, en un acte, au théâtre Montansier, 1804 ; 25° *Trop tôt*, en un acte, au même théâtre, 1804 ; 26° *Le Mariage inattendu,* en un acte, au même théâtre, 1804 ; 27° *Un quart d'heure de silence*, en un acte, au théâtre Feydeau, 1804 ; 28° *L'Amour à Cythère,* ballet en 2 actes, à l'Opéra, 1805 ; 29° *Monsieur Deschalumeaux,* en 3 actes, au théâtre Feydeau, 1805 ; 30° *Le Diable en vacance, suite du diable couleur de rose*, en un acte, au théâtre Montansier, 1805 ; 31° *L'Échelle de soie*, en un acte, au théâtre Feydeau, 1808 ; 32° *La Rose blanche et la rose rouge*, en 3 actes, 1809 ; 33° *L'Enfant prodigue*, en 3 actes, 1811 ; 34° *Une nuit au bois, ou le muet de circonstance,* en un acte, 1818. C'est le dernier ouvrage de Gaveaux, et le seul qu'il a écrit après sa première atteinte d'aliénation mentale. 35° *Pygmalion*, scène lyrique de Jean-Jacques Rousseau, inédite. Gaveaux a publié un recueil de Canzonettes italiennes dediées à Garat, Paris, 1800, et un recueil de romances françaises.

Comme chanteur, Gaveaux s'est distin-

gué dans les premiers temps de sa carrière dramatique par une voix agréable, légère et facile, par de la chaleur et de l'expression dramatique. Excellent musicien, il guidait les autres acteurs dans les morceaux d'ensemble, et communiquait beaucoup de verve à l'exécution. Dans les dix dernières années de sa vie théâtrale, sa voix avait perdu son timbre, était devenue sourde et nasale, ce qui fut cause qu'on ne lui confia plus que des rôles de peu d'importance. Ceux qui le firent connaître avantageusement, à l'époque de ses débuts, furent Floresky, dans *Lodoïska* de Cherubini, *Roméo* de Steibelt, *Belfort*, dans *les Visitandines*. En 1804, Gaveaux fut nommé chanteur de la chapelle de l'empereur Napoléon.

GAVEAUX (SIMON), frère aîné du précédent, né à Béziers en 1759, fut attaché au théâtre Feydeau comme répétiteur et *Souffleur de musique*. En 1793 il établit à Paris une maison de commerce de musique en société avec son frère. Il est auteur d'une *Méthode de flageolet*.

GAVINIÉS (PIERRE), violoniste célèbre, naquit à Bordeaux le 11 mai 1728, suivant l'*Essai sur la musique* de La Borde, et selon une notice de Mme de Salm, le 26 mai 1726. La dernière date est plus vraisemblable, car il aurait eu treize ans au lieu de onze lorsqu'il fit admirer son talent à Paris. On ignore le nom du maître qui dirigea ses études; il y a lieu de croire qu'il ne dut qu'à lui-même, et aux occasions qu'il eut d'entendre quelques bons violonistes italiens, la rare habileté qui le distingua, et qui fit de lui le chef de l'école française du violon. En 1741 il parut au concert spirituel et y excita le plus vif étonnement par les qualités précoces d'un talent qui alla toujours grandissant. Lorsque Gaviniés eut atteint la force de l'âge, les caractères de ce talent consistèrent en un mécanisme d'archet qui lui permettait de se jouer des plus grandes difficultés, en une justesse parfaite, en un style imposant, enfin en une expression pleine de charme et de sensibilité, particulièrement dans l'adagio. Ce sont ces grandes et rares qualités qui frappèrent Viotti lorsqu'il eut entendu Gaviniés, et qui le lui firent appeler *le Tartini* français. Le talent de cet artiste se fit particulièrement apprécier à sa juste valeur dans diverses occasions où il se fit entendre au concert spirituel, après des violonistes d'un mérite incontestable. C'est ainsi que la palme lui fut donnée après des luttes avec Pugnani, Dominique Ferrari et Jean Stamitz.

La jeunesse de Gaviniés fut orageuse. Sa passion pour les femmes ne connaissait pas de frein, et la licence des mœurs de son temps ne secondait que trop son penchant. Une intrigue d'amour avec une dame de la cour l'obligea de s'éloigner furtivement de Paris, pour se soustraire à la vengeance d'un époux outragé; mais il fut arrêté à quatre lieues de Paris, et les ennuis d'une prison lui donnèrent pendant une année le temps de réfléchir sur les inconvéniens d'une vie agitée. Il paraît que ce temps ne fut point en effet perdu pour lui, et que sa raison s'était mûrie lorsqu'il sortit de sa retraite forcée. Dans l'âge mûr, il eut toutes les qualités de l'homme estimable, et de ses premiers écarts il ne lui resta que cette rectitude de jugement, cette connaissance des hommes et des choses, enfin, cette exquise politesse qui s'acquièrent par la fréquentation du grand monde. Ce fut dans sa prison qu'il composa la romance pour violon qui a eu longtemps de la célébrité, sous le nom de *Romance de Gaviniés*. Lorsqu'il jouait ce morceau, sur lequel il improvisait des variations, il mettait tant d'expression dans son jeu, qu'il faisait verser des larmes à son auditoire. A soixante-treize ans, il l'exécuta dans un concert, et causa la plus vive émotion à ceux qui l'entendirent. Rentré dans le monde, Gaviniés ne s'occupa plus que de son art. Il forma, conjointement avec Gossec, l'entreprise du Concert spirituel, et jamais cet établissement ne fut aussi bien administré que par ces deux artistes.

Comme professeur, Gaviniés ne se distingua pas moins que comme virtuose. Il a formé beaucoup d'élèves qui possédèrent un très bon mécanisme du violon, et à qui il ne manqua, pour être de grands artistes, que de joindre le génie au savoir. On cite parmi ceux qui se sont fait particulièrement remarquer Capron, Lemierre, Paisible, Le Duc aîné, l'abbé Robinot, Guénin, Imbault et Baudron. En 1794, il fut nommé professeur au Conservatoire, qui venait d'être établi par un décret de la Convention; mais il n'entra en fonctions qu'en 1796. Son meilleur élève dans cette école fut M. Verdiguiés qui se fit entendre avec succès dans les concerts du Conservatoire, et qui fut un des premiers violons de l'Opéra. Gaviniés mourut le 9 septembre 1800, considéré comme le chef et le fondateur de l'école française du violon. Le Conservatoire de musique de Paris assista en corps à ses obsèques, et Gossec prononça sur sa tombe son oraison funèbre. Mme Constance Pipelet, aujourd'hui Mme la princesse de Salm, a prononcé l'éloge de Gaviniés en 1801, au lycée des arts; cet éloge, où l'on trouve des anecdotes intéressantes sur la vie de l'artiste, a été publié à Paris l'année suivante sous ce titre : *Éloge historique de Pierre Gaviniés* (in-8°). M. Fayolle a publié aussi : *Notices sur Corelli, Tartini, Gaviniés et Viotti*, Paris, 1810, in-8°. Le Mercure de France du mois de mai 1752 contient (p. 181) un éloge pompeux de Gaviniés qui venait de se faire entendre au concert spirituel.

Cet artiste avait des connaissances assez étendues en littérature. Il avait été lié d'amitié avec J.-J. Rousseau. Ce sont vraisemblablement ses rapports avec ce grand écrivain qui lui ont fait attribuer par l'abbé Roussier (suivant le témoignage de De l'Aulnaye) la rédaction de l'écrit polémique intitulé : *Errata de l'Essai sur la musique ancienne et moderne* (de La Borde), *par Mme ****, Paris, 1781, in-8°, et réimprimé plusieurs fois dans les dernières éditions des œuvres du philosophe de Genève. Mme de Salm a aussi adopté l'opinion que Gaviniés est le véritable auteur de cette brochure. On sait que La Borde a attaqué sans ménagement l'auteur du *Dictionnaire de musique* et de la *Lettre sur la musique française* en plusieurs endroits de son livre. L'*Errata* a pour objet de venger la mémoire de l'illustre écrivain, et l'auteur de cette brochure remplit sa mission avec une logique serrée, et démontre avec succès l'ignorance ou la mauvaise foi du détracteur; mais il garde peu de ménagemens dans son style. Or, il ne parait pas vraisemblable que Gaviniés ait écrit avec dureté contre La Borde, qui lui avait consacré un article bienveillant dans le troisième volume de son livre. Quoiqu'il en soit, La Borde se répandit en invectives contre son critique dans le *Supplément* de son Essai, et la dame anonyme, ou Gaviniés, termina la discussion par un petit écrit intitulé *Mon dernier mot*, Paris, 1781, in-8°.

Gaviniés est connu comme compositeur par un opéra-comique en trois actes qui a été représenté avec succès en 1760, à la Comédie-Italienne, sous le titre : *Le Prétendu*. Il a publié pour le violon : 1° Premier concerto (en *la*), Paris, Sieber; 2° Deuxième *idem* (en *fa*), *ibid.*; 3° Troisième *idem* (en *ré*), *ibid.*; 4° Quatrième *idem* (en *mi*), *ibid.*; 5° Cinquième *idem* (en *la*), *ibid.*; 6° Sixième *idem* (en *ré*), *ibid.*; 7° Six sonates pour violon *solo*, avec acc. de basse, œuvre 1, Paris, Sieber; 8° Six sonates *idem*, œuvre 3me, *ibid.*; 9° *Les vingt-quatre matinées*, études pour le violon, dans tous les tons, Paris, Imbault (Janet), 1794; ouvrage excellent rempli de grandes difficultés propres à donner un brillant mécanisme de l'instrument. Gaviniés les jouait avec une rare habileté. 10° Trois sonates pour violon seul, dont une en *fa* mineur, intitulée *Le tombeau de Gaviniés*, Paris, Nadermann, 1801 (œuvre posthume).

GAWLER (. . .), organiste à Londres, a publié pour son instrument :

1° *Harmonia sacra, a collection of Psalm-tunes, with interludes, and with a thorough-bass, forming a most complete work of sacred music*, Londres, Clementi; 2° *Dr. Watt's divine music*, ibid.; 3° *Lessons for the harpsichord*, ibid.; 4° *Single volontaries for the organ*, ibid.; 5° 24 *Interludes or short voluntaries for the organ*, ibid.

GAY (Mme SOPHIE), née à Paris en 1776, est fille d'un agent de change, nommé *Lavalette*, qui lui a fait donner une brillante éducation. Elle cultiva particulièrement la musique dans sa jeunesse; Steibelt fut son maître de piano, et Candeille lui donna des leçons de composition. Mariée à l'âge de dix-sept ans à M. Liottier, agent de change, comme son père, elle parut dans le monde à l'époque du directoire, comme une des plus belles femmes de Paris, et ne se fit pas moins remarquer par ses talens et par son esprit que par sa beauté. Son union ne fut point heureuse; un divorce la rompit. Devenue libre, Mme Sophie Lavalette épousa en 1799 M. Gay qui, sous le consulat, obtint la place de receveur général du département de la Roër. Dès-lors, Mme Gay fixa son séjour à Aix-la-Chapelle. Sa maison devint le rendez-vous de toutes les personnes de distinction qui visitaient cette ville et Spa. La destitution de son mari la ramena à Paris vers 1810, et depuis lors elle n'a plus quitté cette ville, si ce n'est pour faire un voyage en Suisse et en Italie avec sa fille (Mlle Delphine Gay, depuis lors Mme de Girardin). Mme Gay s'est fait un nom dans la littérature par des romans où l'on trouve de l'intérêt, et un style élégant et facile. Elle a aussi donné quelques comédies; mais moins heureuse au théâtre que chez son libraire, elle n'a pu y faire vivre aucune de ses productions, à l'exception de *la Sérénade*, arrangée en opéra-comique d'après Regnard (musique de Mme Gail), et du *Maître de chapelle*, arrangé d'après *le Chanoine de Milan*, comédie de M. Duval, et qui s'est soutenu par la musique de M. Paer et le chant de Martin. Comme musicienne, Mme Gay aurait pu acquérir de la renommée, si le monde et la littérature ne l'eussent distraite de la culture de cet art. Il existe à la bibliothèque du Conservatoire de Paris une cantate avec orchestre de sa composition, qui indique du talent; elle a publié plusieurs romances avec accompagnement de piano, entre autres *Moeris*, qui ont obtenu du succès. Dans sa jeunesse, elle a été comptée au nombre des pianistes distingués.

GAYE (JEAN), né dans un village près de Toulouse vers 1640, était doué d'une belle voix de ténor élevé qu'on désignait autrefois en France sous le nom de haute-contre. Après avoir été enfant de chœur à Toulouse, il fut employé à la cathédrale de Béziers. Sa voix ayant acquis tout son développement, Gaye se rendit à Paris. Sur la recommandation de Lulli, il fut admis comme ténor de la chambre et de la chapelle du roi en 1666. Lorsque Lulli eut obtenu le privilége de l'Opéra, il engagea Gaye comme premier ténor de son théâtre, et lui fit chanter les premiers rôles, avant que Dumeni eût débuté. Gaye chanta pour la première fois en 1673 dans *Cadmus*. Après la mort de Lulli, il se retira du théâtre, et ne chanta plus qu'à la cour. Il obtint ensuite la charge de valet de chambre de la Dauphine, et mourut en 1701. On rapporte sur ce chanteur l'anecdote suivante. Dans une partie de débauche, il s'était servi de paroles offensantes sur l'archevêque de Reims, grand maître de la chapelle du roi. Revenu à lui, et redoutant les suites de son imprudence, il alla se jeter aux pieds de Louis XIV, lui avoua sa faute, et le pria de la lui pardonner. Quelques jours après il chantait à la chapelle, et l'archevêque, instruit des propos du chanteur, dit assez haut pour être entendu : *C'est dommage, le pauvre Gaye perd sa voix! — Vous vous trompez*, dit le roi, *il chante bien, mais il parle mal.*

Gaye a eu un fils (Jacques) qui entra comme ténor à la chapelle du roi en 1692.

et qui fut valet de chambre de la duchesse de Bourgogne.

GAYER (JEAN-JOSEPH-GEORGES), maître de concerts du Landgrave de Hesse-Hombourg, né à Engelhaus en Bohême, le 17 avril 1748, fut un violoniste habile et un compositeur agréable. Ses premières études embrassèrent non seulement la musique vocale, mais le clavecin, le violon, la trompette et le cor. Plus tard il étudia de préférence le violon et l'harmonie. Après avoir été pendant deux ans organiste dans une ville qu'on ne désigne pas, il se rendit à Prague pour y perfectionner son talent sur le violon, sous la direction de Pichl, et pour prendre des leçons de composition chez Loos. Il fit ensuite un grand voyage artistique en Allemagne, qui fut couronné de succès. La conversation instructive d'Enderle l'arrêta plusieurs mois à Darmstadt; de là il se rendit à Hambourg en 1774, et depuis lors il n'a plus quitté cette résidence. Il y est mort en 1811, à l'âge de 63 ans. Il y a des compositions de Gayer pour tous les instrumens. Au nombre de ses ouvrages, on remarque un oratorio de la passion intitulé *L'ange, l'homme et l'ennemi*, plusieurs messes et motets à quatre voix et orchestre, 40 concertos pour le violon, 30 grandes symphonies, 15 concertos pour le cor, trois concertos pour le basson, six symphonies concertantes pour deux clarinettes, un concerto pour le hautbois, un *idem* pour la flûte, quatre sonates pour le piano, et une multitude de petits morceaux pour divers instrumens. Toute cette musique est restée en manuscrit.

GAZZANIGA (JOSEPH), maître de chapelle de la cathédrale de Crême, est né à Vérone, au mois d'octobre 1743. A peine avait-il commencé ses humanités, que son père lui fit prendre l'habit ecclésiastique; cependant se sentant peu de goût pour cet état, il cultivait en secret la musique, et négligeait les études qu'on voulait lui imposer. A l'âge de 17 ans, il perdit son père; alors il se rendit à Venise avec des lettres de recommandation pour Porpora. Ce compositeur habile venait de recevoir sa nomination de maître au Conservatoire de *Sant' Onofrio*, à Naples. Il emmena avec lui le jeune Gazzaniga, en qui il avait reconnu d'heureuses dispositions, et le fit admettre gratuitement pour sept années dans la même école. Après avoir achevé son engagement, Gazzaniga passa en 1767 sous la direction de Piccini, et employa trois ans à terminer ses études auprès de ce grand maître. Vers 1770, il se rendit à Venise, se lia d'amitié avec Sacchini, et reçut de lui des conseils qui complétèrent son éducation musicale. Sacchini, qui prenait à lui le plus vif intérêt, lui procura l'occasion d'écrire son premier opéra à Vienne, sous le titre de *Il finto Cieco*. De retour en Italie, il composa pour divers théâtres : 1° *La Locanda*, 1771; 2° *Il Calandrino*, 1771; 3° *L'Isola d'Alcina*, 1772; 4° *Ezio*, 1772; 5° *La tromba di Merlino*, 1772; 6° *La Donna soldato*, 1774; 7° *Il Ciarlatano in fiera*, 1774; 8° *Marino Carbonaro*, 1775; 9° *La Fedeltà d'amore alla prova*, 1676; 10° *Armida*, 1777. En 1779, Gazzaniga fut demandé à Naples où il passa trois années, occupé à écrire pour les différens théâtres de cette ville. De là il alla à Palerme et y composa : 11° *Il ritorno d'Ulisse*, 1781; 12° *Peneloppe*, 1781, et une messe solennelle pour la fête de Sainte-Cécile. De retour sur le continent, il écrivit : 13° *La Vendemia*, à Venise, en 1783; 14° *La Creduta infedele*, à Naples, 1783; 15° *Il Seraglio d'Osmanno*, à Florence, 1785, joué dans la même année à Milan; 16° *Circe*, à Venise, 1786; 17° *Le Donne fanatiche*, dans la même ville, 1786; 18° *La Dama incognita*, 1787; 19° *La Cameriere di spirito*, à Venise 1787; 20° *La Didone*, dans la même ville, 1787; 21° *La Contessa di nuova luna*, à Dresde en 1778; 22° *La Donna capricciosa*, 1780; 23° *Il Convitato di Pietra*, à Bergame, 1788, joué l'année suivante à Milan; 24° *L'Italiana in Londra*, à Plaisance, en 1789;

25° *L'Impresario in angustie*, à Ferrare, 1789; 26° *La Moglie capricciosa*, 1789; 27° *Idomeneo*, à Padoue, 1790; 28° *La disfatta de' Mori*, à Turin, 1791. Gazzaniga était occupé à écrire cet ouvrage, quand on lui offrit la place de maître de chapelle à la cathédrale de Crême; il l'accepta, et depuis lors il écrivit peu pour le théâtre. On ne cite plus de lui depuis cette époque que *Don Giovanni Tenario*, joué à Lucques en 1792, et *Il Marito migliore*, à Milan en 1801. On connait aussi quelques cantates de Gazzaniga, un *Stabat mater*, et un *Te Deum* à quatre voix et orchestre. En 1813 Gazzaniga vivait encore à Crême; il était alors âgé de 70 ans. Il était mort avant 1819, mais j'ignore la date précise de son décès.

GEBAUER (MICHEL-JOSEPH), fils aîné d'un musicien de régiment, naquit à La Fère (Aisne) en 1763. Il n'était âgé que de quatorze ans lorsqu'il perdit son père, et dès-lors il devint le chef de sa famille et le guide de ses frères. Ce fut à cet âge qu'il eut une place d'hautboïste dans la musique de la garde suisse du roi. A vingt ans, il fut placé comme alto dans la chapelle de Versailles. Il jouait aussi bien du violon que de plusieurs instrumens à vent, et l'on croit qu'il serait devenu un violoniste de premier ordre, s'il n'eut perdu par accident une phalange du petit doigt de la main gauche. Pour jouer du hautbois il ajusta à son doigt une phalange mécanique. En 1791 il entra dans le corps de musique de la garde nationale de Paris, qui devint ensuite le noyau du Conservatoire. Appelé dans cette école en 1794, comme professeur, il y resta sept ans, et n'en sortit qu'en 1802, lorsque le nombre des artistes qui enseignaient dans cet établissement fut réduit de plus de moitié. C'est alors qu'il devint chef de musique de la garde des Consuls, puis de la garde impériale, et cette époque est celle où il écrivit une immense quantité de marches et de pas redoublés qui furent considérés comme ce qu'on possédait de meilleur en France pour la musique militaire. Obligé par sa place à suivre l'armée dans les campagnes de 1805, 1806, 1809 et 1812, il eut occasion d'étudier en Allemagne l'état perfectionné de quelques instrumens à vent, et le système de musique militaire qui y était alors en usage; cette étude ne fut perdue ni pour lui, ni pour la musique de la garde, car il fit à celle-ci plusieurs améliorations importantes. Cet artiste recommandable a succombé aux fatigues de la retraite de Moscou, dans le mois de décembre 1812. Il était hautboïste de la chapelle de l'empereur Napoléon. On a publié beaucoup d'ouvrages de sa composition, parmi lesquels on remarque : 1° Six duos pour violon et alto, œuvre 1, Paris, Sieber; 2° Six *idem*, op. 5, Paris, Janet; 3° Six duos pour 2 violons, op. 10, Mayence, Schott; 4° 3 *idem*, op. 38, Paris, Jouve; 5° Six *idem*, œuvre posthume, Paris, Schonenberger; 6° Deux quatuors pour flûte, clarinette, cor et basson, œuvre posthume, *ibid.*; 7° Duos pour 2 flûtes, œuvres 9, 11, et posthume, Paris, Sieber et Schonenberger; 8° Duos pour flûte et violon, op. 16, 19, Paris, Sieber; 9° Duos pour flûte et basson, œuvre 17, *ibid.*; 10° Duos pour flûte et cor, liv. 1 et 2, Paris, Jouve; 11° Duos pour 2 clarinettes, op. 12, 18 et 27, Paris, Sieber, Schonenberger; 12° Duos pour clarinette et basson, op. 22, Paris, Schonenberger; 13° Douze marches pour le piano, Vienne, Weigl; 14° Plus de deux cents marches ou pas redoublés pour musique militaire et morceaux d'opéras arrangés en harmonie, répandus dans les journaux d'harmonie publiés par Le Duc et par Gaveaux, ou inédits; 15° Une multitude de pots pourris, airs variés, et morceaux d'opéras, arrangés pour divers instrumens.

GEBAUER (FRANÇOIS-RENÉ), frère du précédent, professeur de basson au Conservatoire de Paris, est né à Versailles (Seine-et-Oise) en 1773. Après avoir fait ses études musicales sous la direction de son frère, il reçut des leçons de Devienne pour le

basson. A l'âge de quinze ans il entra comme bassoniste dans la garde suisse, à Versailles, puis il suivit son frère aîné dans la musique de la garde nationale de Paris. Admis comme professeur de basson au Conservatoire de cette ville à l'âge de vingt-trois ans, il fut compris dans la réforme de 1802, parce qu'il était plus jeune que Ozy et Delcambre; mais à la retraite de ce dernier, en 1825, Gebauer lui a succédé. Au mois de janvier 1801 il était entré à l'orchestre de l'Opéra; il s'est retiré au commencement de 1826, après vingt-cinq ans de service. M. Gebauer a été aussi attaché à la chapelle de l'empereur Napoléon, et a conservé son emploi après la restauration jusqu'à la suppression définitive de cette chapelle, par suite de la révolution de juillet 1830. Il est chevalier de la légion d'honneur depuis 1814. Cet artiste s'est fait remarquer par la beauté du son qu'il tirait du basson, par son habileté à corriger le défaut de justesse de cet instrument, et par la netteté de son exécution dans les traits les plus difficiles; malheureusement il n'a pas joint à ces qualités celles d'un style élégant : le sien est vulgaire, et sa manière de chanter est dépourvue d'expression. Comme compositeur, il a montré moins de génie que de fécondité; ses ouvrages sont en grand nombre. On y compte : 1° Huit symphonies concertantes pour flûte, clarinette, cor et basson, Paris, Hentz-Jouve, Sieber; 2° Six œuvres de quintettes pour divers instrumens à vent, *ibid.*; 3° Treize concertos pour le basson avec orchestre, *ibid.*; 4° Trente-six marches militaires et morceaux de différens genres pour harmonie, Paris, Sieber, Le Duc, Gaveaux, etc.; 5° Quatuors pour divers instrumens, notamment pour flûte, clarinette, cor et basson, op. 20, 27, 41, lettre A, et lettre F, Paris, Pleyel, Sieber, Hentz, Lemoine; 6° Trios pour divers instrumens à vent, œuvres 29, 32, 39, 42, 46, et lettre D, *ibid.*; 7° Vingt-six œuvres de duos pour flûtes, clarinettes, bassons, etc., renfermant *cent et dix-huit* duos, *ibid.*; 8° Plus de quarante œuvres de sonates, solos, exercices, études, etc., pour divers instrumens à vent, particulièrement pour basson, *ibid.*; 9° Une multitude d'airs variés, pots-pourris, fantaisies, etc., pour flûte, basson, *ibid.*; 10° Deux ouvertures pour l'orchestre; 11° *Méthode pour le basson*. M. Gebauer a une fille qui s'est fait connaître comme cantatrice dans des concerts, à Paris et en Italie.

GEBAUER (Étienne-François), frère des précédens, né à Versailles (Seine-et-Oise) en 1777, a eu pour maître de musique son frère aîné (Michel-Joseph), et a reçu ensuite des leçons de Hugot pour la flûte. Entré à l'orchestre de l'Opéra-Comique en 1801, comme deuxième flûte, il a pris la place de première en 1813, et s'est retiré à la fin de 1822, dans un état de santé déplorable, qui l'a conduit au tombeau peu de mois après. Cet artiste a publié beaucoup de compositions parmi lesquelles on remarque 1° Dix-neuf œuvres de duos pour deux flûtes, Paris, Le Duc, Gaveaux, Erard, Hentz, Petit, Schonenberger; 2° Plusieurs œuvres de duos pour 2 violons, *ibid.*; 3° Sonates pour flûte avec acc. de basse, œuvres 8, 14, Paris, Erard, Frère; 4° Plus de cent solos détachés pour flûte seule, airs variés, etc., Paris, Petit, Schonenberger, etc.; 5° Gamme pour la flûte suivie de 18 airs, Paris, Erard; 6° Airs variés pour clarinette, Paris, Petit, Troupenas.

GEBAUER (Pierre-Paul), quatrième frère de la même famille, est né à Versailles en 1775. Il eut moins de réputation que ses frères, parce qu'il mourut jeune, mais il ne manquait pas de talent, et lorsqu'il exécutait avec eux des quatuors ou des symphonies concertantes pour flûte, hautbois, cor et basson, il se faisait remarquer par la précision de son exécution. Il fut quelque temps employé comme second cor au théâtre du Vaudeville. On connaît de lui 20 duos pour 2 cors, Paris, Sieber.

GEBAUER (François-Xavier), né en

1784 à Eckersdorf, dans le comté de Glatz, est fils d'un instituteur qui se chargea lui-même du soin de son éducation. Ayant été nommé organiste à Frankenstein, il occupa cette place pendant deux ou trois ans, puis il se rendit à Vienne en 1810, et y eut tant de succès par son exécution sur le *physharmonica*, qu'il prit la résolution de se fixer dans cette ville et de renoncer à sa place d'organiste. Il jouait bien du piano et du violoncelle, et donna des leçons de ces instrumens. Vers la fin de la même année il fut nommé directeur du chœur de l'église des Augustins, et y opéra des améliorations considérables dans l'exécution de la musique. En 1819 il organisa des concerts spirituels qui sont encore aujourd'hui florissans. Au retour d'un voyage qu'il fit en 1822 dans la Suisse, sa santé s'altéra, et le 13 décembre de la même année il cessa de vivre, regretté de toutes les personnes qui l'avaient connu. On a de cet artiste un *Tantum ergo*, des chœurs, et des chansons allemandes avec accompagnement de piano.

GEBEL (GEORGES), né à Breslau en 1685, était fils d'un tailleur qui voulait lui faire embrasser son état; mais entraîné par un goût passionné pour la musique, il jeta l'aiguille à l'âge de dix-huit ans, et alla chez Winkler, organiste de la cathédrale de Breslau, pour en recevoir des leçons. Krause, successeur de Winkler, perfectionna ensuite son talent par ses conseils. En 1709 il fut appelé à Brieg pour y remplir les fonctions d'organiste, et vers le même temps il se lia d'amitié avec Stœlzel, maître de chapelle de Gotha, qui lui prêta des livres dans lesquels il étudia le contrepoint et la composition. En 1713 il obtint la place d'organiste de l'église Saint-Christophe, à Breslau; il en remplit les fonctions jusqu'à sa mort. Dans les dernières années de sa vie, il construisit un clavicorde dont le clavier était divisé par quarts de ton, et un grand clavecin avec un clavier de pédales. Ce musicien a laissé en manuscrit : 1° Différentes pièces pour le clavicorde; 2° Quelques canons, dont un à 30 voix; 3° Un psaume pour 2 chœurs; 4° Une messe pour deux chœurs avec acc. d'instrumens. Tous ces morceaux furent écrits à Brieg depuis 1709 jusqu'en 1713. Les autres compositions de Gebel sont datées de Breslau. 5° Quarante-huit chorals pour l'orgue entremêlés d'airs connus; 6° Quarante-huit pièces de concert, dont quelques-unes avec des instrumens à vent; 7° Soixante cantates spirituelles avec des solos, des duos et des trios; 8° Vingt-quatre psaumes accompagnés d'instrumens; 9° Un oratorio pour la Passion, en 7 parties, avec acc. d'instrumens; 10° Vingt-quatre grands concertos pour clavecin; 11° Vingt-quatre préludes pour l'orgue, à deux claviers et pédales; 12° Vingt-quatre chorals variés pour l'orgue avec pédale.

GEBEL (GEORGES), fils aîné du précédent, naquit à Breslau le 15 octobre 1709. Sa faible constitution laissait peu d'espoir qu'il pût vivre, et ses premières années se passèrent dans un état de souffrance qui n'éprouvait de soulagement que lorsqu'il promenait ses petites mains sur le clavier d'un clavecin. Ses dispositions pour la musique se manifestaient avec tant de force, que son père commença à lui enseigner les principes de cet art à l'âge de trois ans. Les progrès du jeune Gebel furent rapides; à six ans il commença à se faire entendre sur le clavecin dans des concerts particuliers. Un an après, il apprit à jouer du violon et commença l'étude de l'harmonie; enfin, à l'âge de huit ans il put accompagner des chorals et faire des préludes sur l'orgue. Le bruit des prodiges de cet enfant se répandit bientôt au dehors, et le petit Gebel fut demandé dans plusieurs cours. Dans sa onzième année, il se fit entendre à Oels, et y excita une admiration générale par son talent. Depuis ce temps, son père le chargea presque toujours de remplir ses fonctions d'organiste : il s'acquitta fort bien de cette tâche. Déjà il était renommé pour son talent de musicien avant qu'on eût songé aux autres parties de son éducation; le père

du jeune artiste comprit enfin la nécessité de lui donner quelque instruction littéraire, et l'envoya au gymnase de Breslau. Pendant ce temps, il apprit aussi les principes de la composition. Son habileté précoce lui avait fait des amis parmi quelques artistes distingués, tels que Krause, organiste de la cathédrale, Hofmann, second organiste de l'église Sainte-Élisabeth, et le célèbre luthiste Kropfgans; leurs conseils achevèrent de développer son talent. A l'âge de vingt ans, il fut nommé deuxième organiste de l'église Sainte-Marie-Madelaine. Quelque temps après, le duc d'Oels lui donna le titre de son maître de chapelle, mais Gebel n'accepta sa nomination qu'à la condition qu'il garderait sa place d'organiste à Breslau, et qu'il ne dirigerait la musique à Oels qu'aux fêtes solennelles : ces propositions furent acceptées.

En 1739, Gebel fut appelé à Varsovie, pour entrer dans la chapelle du comte de Bruhl; il se rendit dans cette ville, puis il suivit la cour à Dresde. Il y trouva une demoiselle qui portait son nom, et qui était distinguée comme peintre de portraits; Gebel devint l'époux de cette jeune personne, et se prit de passion pour la peinture où il se distingua bientôt comme dans la musique. Ce fut aussi vers le même temps qu'il apprit à jouer du *pantalon*, sous la direction de son inventeur le vieux Hebenstreit; malgré les difficultés excessives de cet instrument, il fut, après une année d'étude, en état d'y jouer des sonates, des fugues, et d'autres pièces d'harmonie. Il y avait douze ans qu'il était au service du comte de Bruhl, lorsque le prince de Schwartsbourg-Rudolstadt lui offrit la direction de ses concerts : il l'accepta et prit immédiatement possession de sa nouvelle place. Le maître de chapelle du prince était vieux; Gebel dut remplir ses fonctions, et dans l'espace de six ans, il écrivit deux années complètes de musique d'église pour toutes les fêtes et pour les dimanches, plusieurs opéras, parmi lesquels on remarque : *OEdipe*, en 1751, *Médée*, 1752, *Tarquin le Superbe*, 1752, *Sophonisbe*, 1753, *Marc-Antoine*, 1753, plus de cent symphonies, des concertos pour le piano et d'autres instrumens, etc. A Dresde il avait écrit un petit opéra intitulé *Serpillo et Melisse*, un oratorio pour le carême, un psaume rempli de fugues, différens morceaux d'église, des symphonies, des concertos pour le clavecin et pour le pantalon. Tant de travaux faits en peu d'années altérèrent sa santé; il fut atteint d'hypocondrie, et le mal fit de si rapides progrès, que rien ne put le sauver, et qu'il mourut le 24 septembre 1753.

Les dernières productions de cet artiste se ressentent de la précipitation qu'il a mise à les écrire, et de la préférence qu'il accordait à la peinture, vers la fin de sa vie. Tel était son goût pour cet art, que sa maison était remplie de tableaux peints par lui; ouvrages médiocres qui n'ont rien fait pour sa gloire, et qui l'ont empêché de réaliser dans la musique les espérances que sa jeunesse avait données.

GEBEL (A.-F.); ce musicien, qui paraît avoir vécu à Vienne, et sur qui je n'ai point de renseignemens, a publié beaucoup d'ouvrages parmi lesquels on remarque : 1° Une ouverture pour l'orchestre (en *ré* mineur), Vienne, Hasslinger; 2° Deux suites d'harmonie à 6 parties, op. 11, *ibid.*; 3° Un quatuor pour 2 violons, alto et basse (en *ré*), Leipsick, Peters; 4° 8 Variations pour la flûte sur un air allemand, op. 14, Vienne, Hasslinger 5° Des pièces pour la guitare; 6° Grande sonate pour piano et violoncelle (en *mi*), Vienne, Artaria; 7° Des variations pour le piano, Leipsick, Hofmeister; 8° Des cantates pour piano seul, Vienne, Artaria et Hasslinger; 9° Des fantaisies pour cet instrument; 10° Des préludes pour l'orgue, op. 15, Leipsick, Hofmeister. 11° Des chansons allemandes, Breslau, Fœrster.

GEBHARD (CHARLES-MARTIN-FRANÇOIS), docteur et professeur ordinaire de théologie à l'université d'Erfurt, pasteur à Saint-André, assesseur du ministère

évangélique et membre de l'Académie des Sciences utiles de Mayence, mort le 16 décembre 1813, a lu le 4 août 1796, dans une assemblée de cette Académie, un mémoire *Sur les bornes de la musique à l'égard de la toute-puissance qu'on lui attribue sur le cœur humain*. L'objet de l'auteur était de démontrer que cette puissance est limitée, et qu'elle varie en raison *de l'organisation des individus;* discussion oiseuse d'un fait qui a toute l'évidence d'un lieu commun. L'auteur n'a point publié son travail. Il y a une bonne préface de 20 pages écrite par Gebhard en tête du livre de chant simple (*Choralgesang*) laissé inachevé par le chantre Weimar, et publié en 1803 avec des basses, par l'organiste Kittel. Dans cette préface, Gebhard traite de l'origine des livres de chant; il y donne une biographie abrégée de Weimar, et quelques notices littéraires sur les compositeurs de mélodies chorales.

GEBHARD (MARTIN-ANTOINE), pasteur à Steindorf, est auteur d'un livre qui a pour titre : *Harmonie. Erklærung dieser idee in* 3 *Buchern und Anwendung derselben auf den Menschen in allen Bezichungen* (Harmonie. Explication de cette idée en 3 livres, et son application dans toutes les institutions humaines), Munich, Falter, 1817, in-4°. Le premier livre de cet ouvrage traite de l'harmonie dans la musique; le second, de l'harmonie dans le temps et dans l'histoire du temps; le troisième, de l'harmonie dans la philosophie.

GEBHARD (JEAN-GODEFROI), directeur de musique au séminaire de Barby, petite ville de la Saxe, de 1784 à 1790. Il a publié de sa composition : 1° Sonate pour clavecin, Leipsick, 1784; 2° Recueil de petites pièces faciles pour le clavecin et pour l'orgue, 1re partie, Barby, 1786, 18 pages in-4°; 2me partie, *ibid.*, 1788, 18 pages in-4°.

GEBHARDI (LOUIS-ERNEST), organiste de l'église évangélique d'Erfurt, né en cette ville vers la fin du dix-huitième siècle, est considéré comme un musicien instruit. Il a publié de sa composition : 1° 30 *Orgelvorspiele für Anfænger nebst einigen Fughetten* (30 préludes d'orgue pour les commençans, suivis de quelques petites fugues), op. 5, Leipsick, Hofmeister; 2° 24 *Orgelstücke, als Fortsetzung der Orgelvorspiele* (24 pièces d'orgue, comme suite des préludes, etc.), op. 6, *ibid.;* 3° 15 pièces d'orgue, op. 8, *ibid.;* 4° *Evangel. Choralbuch, nebst Intonationen und Responsionen, Vater unser und Einsetzungs-Worten auf zwei verschiedene Melodie, Epistel und Evangelium* (Livre choral évangélique, suivi d'intonations, de répons, du *Pater noster,* etc.), op. 9, Erfurt et Leipsick, 1825, in-4°; 5° 46 chants à deux, trois et quatre voix, à l'usage des gymnases, écoles, etc., 1re partie, Erfurt, 1823, in-4°; 6° 52 chants, etc., 2me partie, *ibid.* Une deuxième édition de ce recueil a été publiée à Leipsick, chez Hartknoch, en 1826; 7° *Generalbass-schule, oder vollstændige Unterricht in der Harmonie im Tonsetzlehre* (École de la basse continue, ou instruction complète pour l'harmonie et la science musicale), 1er volume, Erfurt et Leipsick, 1828, in-4°; 2me volume, *ibid.*, 1831, in-4°. Les compatriotes de M. Gebhardi lui reprochent le style incorrect de cet ouvrage, et considèrent ce défaut comme la cause du peu de succès qu'il a eu.

GEHIRNE (FRANÇOIS), directeur du chœur de l'ancien couvent de Saint-Mathias, à Breslau, naquit en 1752. M. Hoffmann, à qui nous devons quelques renseignemens sur les compositions de ce moine, n'a pu rien découvrir concernant les événemens de sa vie, pour son Dictionnaire des musiciens de la Silésie. Il nous apprend qu'il existe encore en manuscrit beaucoup de compositions de Gehirne pour l'église, et qu'elles donnent une idée avantageuse de son mérite. Son maître de composition avait été J.-G. Hoffmann, organiste à Breslau. Le 13 mars 1811, Gehirne fut trouvé mort dans sa chambre.

GEHOT (JEAN), violoniste et compositeur, né en Belgique vers 1756, vivait à Londres en 1784, et a voyagé en France et en Allemagne depuis 1780. Il a publié à Paris et à Berlin : 1° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 1; 2° Six trios pour deux violons et violoncelle, op. 2; 3° Six trios pour violon, alto et basse, op. 3; 4° Six duos pour violon et violoncelle, op. 4. En 1784, il fit paraître à Londres un traité des élémens de la musique, sous ce titre : *A treatise on the theory and practice of music*, in-8°. Cet ouvrage fut suivi d'une méthode de violon intitulée : *Art of bowing the violin*, Londres, Rolffs, in-4°. En 1790 il a publié un traité général des instrumens; cet ouvrage a pour titre : *The complete instructor for every instrument.*

GEHRA (JEAN-HENRI), musicien de la chambre du comte de Reuss et organiste de l'église métropolitaine de Géra, naquit à Langenweise près d'Ilmenau, vers 1715, et mourut le 20 septembre 1785. Cet artiste jouit de la réputation d'un des organistes les plus habiles de son temps. Ses compositions, qui consistent en cantates religieuses, sont restées en manuscrit.

GEHRA (JEAN-THÉOPHILE), fils du précédent, eut un talent remarquable sur le piano et la harpe. Il naquit à Géra vers 1745, et reçut sa première éducation musicale de son père. En 1770 il fit un voyage en Allemagne et en France. Il arriva à Lyon en 1772, y établit un commerce de musique, et employa tout le temps que ses affaires lui laissaient à composer et à donner des leçons. Il mourut en 1778, laissant en manuscrit quelques compositions pour le piano et la harpe, et quelques concertos pour la flûte. Il ne parait pas qu'il ait été rien publié de ses ouvrages.

GEHRING (JEAN-MICHEL), corniste distingué, naquit à Durrfeld, dans l'évêché de Würzbourg, le 14 août 1755. En 1763; il fut envoyé par son père au couvent d'Ebrach pour s'y préparer à l'état ecclésiastique; mais il préférait le chant et le violon à l'étude des langues anciennes; celles-ci furent négligées. Plus tard, lorsqu'il étudia à Würzbourg, il y connut l'abbé Wogler, qui lui enseigna la théorie de la musique, et qui décida sa vocation pour cet art. De retour chez son père, qui était inspecteur des chasses, et qui commençait à vieillir, Gehring prit la résolution de l'aider dans ses fonctions, et de devenir comme lui un habile chasseur. Il crut que pour atteindre ce but, il était nécessaire qu'il sût jouer du cor; ses progrès furent si rapides, que deux ans lui suffirent pour exécuter sur la trompe de chasse tout ce que les artistes les plus habiles pouvaient faire sur le cor d'harmonie. Après la mort de son père, il entra comme chasseur au service du baron de Bender, qui lui fit donner quelques leçons par Hummel, artiste distingué de l'orchestre de Dresde. Pendant la guerre pour la succession de la Bavière, le baron de Bender se rendit à Vienne, et emmena Gehring dans cette ville. Le talent de celui-ci y produisit une vive sensation. Après lui avoir entendu jouer plusieurs concertos à première vue, l'archiduc Maximilien le prit sous sa protection, le fit admettre dans les concerts de la cour, et lui fit donner la place de premier cor à l'orchestre du théâtre italien. Vers 1781, il entra dans la chapelle du prince de Graschalkowitsch. En 1785 il obtint un congé et fit un voyage artistique en Allemagne et en Suisse, en société avec Tyrey. Partout il se fit admirer. Le célèbre corniste Lebrun n'en parlait qu'avec admiration, et disait qu'il avait entendu Gehring monter et descendre trois fois de suite, sans reprendre haleine, une gamme de deux octaves et demie, dans un mouvement excessivement rapide et avec une précision parfaite. De retour à Vienne, cet artiste joignit à sa place de premier cor celle de ténor de la chapelle du prince Graschalkowitsch, à cause de sa belle voix. Cet artiste est mort à Vienne, dans les premières années du dix-neuvième siècle. On ne connaît aucun morceau de sa composition.

GEHRING (LOUIS), né à Rudolstadt vers 1762, était fils de Jean-Guillaume, maître de chapelle, et non du corniste Jean-Michel Gehring, comme il est dit dans le Lexique général de la musique publié par M. Schilling [1]. Élevé sous les yeux de son père, artiste de mérite, Gehring devint un des premiers flûtistes de son temps, en Allemagne. En 1780 il se rendit à Vienne et se fit entendre devant l'empereur Joseph II qui, charmé de son jeu, l'admit dans sa chapelle comme flûtiste solo. Plus tard, il ne lui accorda pas seulement un congé pour voyager en Allemagne, en France et en Italie, mais il lui fit une pension sur sa cassette, pour subvenir aux frais du voyage. Lorsque Gehring mourut vers 1810, il était encore porté sur l'état des pensions. Cet artiste n'a publié aucune composition.

GEIER (MARTIN), né à Leipsick le 24 avril 1614, mort à Freiberg le 12 décembre 1680, fut prédicateur de la cour et conseiller d'église à Dresde. Le 17 novembre 1672, il prononça l'oraison funèbre du célèbre maître de chapelle Henri Schütz. Cet éloge renferme des renseignemens intéressans sur la vie de ce grand artiste. Il a été inséré dans le recueil des sermons de l'auteur intitulé *Miscellanpredigter*, Leipsick, 1687, in-4° (p. 137).

GEISLER (JEAN-GOTTLOB), membre des sociétés d'histoire naturelle de Halle et de Iéna, vivait à Zittau vers 1795. Au nombre des écrits qu'il a publiés, on en trouve un qui a pour titre : *Beschreibung und Geschichte der neuesten und vorzügl. Instrumente und Kunstwerke für Liebhaber und Kunstler* (Description et histoire des instrumens et ouvrages d'art les plus nouveaux et les plus importans, pour les amateurs et les artistes), 12 parties gr. in-8°, en 4 volumes, avec 54 planches, Zittau, 1792—1800. Dans le 4me volume, on trouve (p. 161) quelques idées concernant la construction des pianos à archet (Bogen-Klavier). Une deuxième édition de cet ouvrage a été publiée en 1811.

GEISSLER (CHARLES), chantre à Zschopau, dans la Saxe, actuellement vivant, a publié des pièces d'orgue où l'on remarque du mérite. Ses principaux ouvrages en ce genre sont : 1° Vingt préludes pour des chorals dans des mouvemens lents, à l'usage des organistes commençans, Leipsick, Hofmeister; 2° Vingt-quatre préludes à trois et à quatre parties, à l'usage des organistes commençans, 2me suite, op. 4, *ibid.*; 3° Trois fantaisies avec fugues à l'usage de l'office divin, Leipsick, Breitkopf et Haertel. On connaît aussi de cet artiste : 4° Douze chants funèbres à quatre voix, op. 3, Leipsick, Kistner; 5° Plusieurs recueils de danses pour le piano.

Un autre musicien du nom de *Geissler* (Henri), fixé à Hanovre, a publié dans cette ville des sonates, des variations pour piano, et quatre recueils de chants pour quatre voix d'hommes.

GELEITSMANN (ANTOINE), luthiste et poète, était en 1740 attaché à la musique particulière de l'évêque de Würzbourg. On a de sa composition trois suites de pièces pour le luth, en manuscrit.

GÉLINEK (HERMANN-ANTOINE) surnommé *Cervetti*, virtuose sur le violon, naquit le huit août 1709 à Horzeniowes, en Bohême, et entra à l'abbaye de Prémontrés de Seelau le 1er novembre 1728. Après qu'il eut été ordonné prêtre, il fut envoyé à Vienne pour y étudier le droit. De retour dans son cloître, il y fut nommé professeur d'histoire générale, de droit canon, et directeur de musique de l'église. L'orgue et le violon étaient les instrumens qu'il aimait; il en avait fait une étude approfondie, et son habileté le plaça au bout de quelques années au rang des meilleurs artistes de la Bohême. Les succès qu'il obtenait lui faisaient désirer depuis longtemps

[1] Il est assez curieux de voir qu'après avoir fixé la date de la naissance du père prétendu au 14 août 1755, l'auteur de cet article fasse naître le fils en 1762, c'est-à-dire sept ans après. C'est avec cette négligence et ce peu de critique que sont faits beaucoup de recueils biographiques.

de faire un voyage à l'étranger; les obstacles qu'il rencontra pour la réalisation de ce projet le déterminèrent à partir secrètement de son couvent. Il se dirigea vers la France en 1760, arriva à Paris, et se fit entendre en présence du roi qui, en témoignage de sa satisfaction, lui fit remettre une tabatière d'or enrichie de brillans. De là, il se rendit à Naples où il demeura plusieurs années. Ce fut en Italie qu'il prit le nom de *Cervetti*, afin de cacher sa retraite à ses supérieurs. De retour en Bohême, il passa plusieurs années dans son couvent; mais le désir d'entendre souvent de la musique lui fit solliciter la permission de passer quelque temps à Prague; il l'obtint de son abbé, et se rendit chez le grand prieur de l'ordre de Malte. La liberté dont il y jouissait lui aurait vraisemblablement fait oublier de retourner dans le cloître, si son abbé ne l'y eût rappelé. Il n'était déjà plus jeune; cependant son goût passionné pour la musique lui rendait si pénible la gêne de la vie monastique, qu'il prit la résolution de s'y soustraire encore une fois. Il partit en secret, et entreprit un second voyage en Italie. Le maître de chapelle Pichl l'y rencontra, et ce fut lui qui annonça aux chanoines réguliers de Seelau la mort de leur frère. Il l'avait trouvé sans mouvement sur son lit, le violon et l'archet à la main, le 5 décembre 1779. Plusieurs concertos et sonates de Gélinek ont été gravés en Allemagne. Il a laissé en manuscrit des pièces d'orgue et de la musique d'église.

GÉLINEK (L'abbé JOSEPH), né en 1757 à Selcz, en Bohême, fit ses études chez les Jésuites au Mont-Sacré, et les acheva à l'université de Prague. La musique avait occupé sa première enfance; Segert, organiste d'un rare mérite (*voy.* ce nom), lui donna plus tard des leçons d'orgue et de composition. En 1783, Gélinek entra au séminaire de Prague pour y faire un cours de théologie; il fut ordonné prêtre en 1786. A cette époque, Mozart se rendit à Prague pour y écrire son opéra de *Don Juan;* il y entendit Gélinek improviser sur un thême de sa composition, et dès-lors il prit de l'estime pour son talent. Sur la recommandation de ce grand homme, le comte Philippe Kinsky de Wohynicz prit Gélinek pour chapelain et maître de piano de sa maison, et peu de temps après il le conduisit à Vienne. Gélinek resta pendant deux ans dans la maison de ce seigneur, puis il entra dans la famille du prince Joseph Kinsky, en qualité de précepteur, et y demeura treize années. Pendant ce temps, l'amitié qui l'unissait à Mozart devint chaque jour plus intime; il écrivit sous sa direction des variations sur des thêmes de l'illustre compositeur, et publia à Vienne ces premiers essais. Cependant il comprenait que son éducation musicale avait besoin d'être complétée par des études plus fortes; sa conviction à cet égard le conduisit chez Albrechtsberger, pour y prendre des leçons de contrepoint. Sa réputation comme pianiste et comme compositeur de choses légères s'augmenta chaque jour, et bientôt sa musique obtint une vogue extraordinaire. Cette vogue a duré environ douze ou quinze ans, terme considérable pour des productions de ce genre. L'époque la plus brillante de la carrière de Gélinek fut de 1800 à 1810.

La liste des compositions de cet artiste est considérable; on y remarque : 1° Des trios pour piano, violon et violoncelle, œuvres 10 et 21, Vienne, Artaria, Cappi; 2° Des sonates pour piano, violon et violoncelle, ou pour piano et violon, œuvres 11, 13 et 35, Vienne, Offenbach et Paris; 3° Quelques œuvres de sonates pour piano seul, Vienne, Offenbach, Berlin, Mayence et Hambourg; 4° Beaucoup de fantaisies, caprices, rondeaux, pots-pourris, la plupart sur des thêmes connus. On a attribué à Gélinek beaucoup de choses de ce genre dont il n'est point l'auteur. Les marchands de musique de Paris avaient à leur solde des ouvriers musiciens qui fabriquaient pour eux de la musique de Gélinek, la seule que le monde frivole voulût alors jouer sur le piano. 5° Environ

cent vingt-cinq thêmes variés pour piano seul, publiés dans les principales villes de l'Europe, et dont tous les marchands de musique ont donné des éditions. André, d'Offenbach, a fait paraître un catalogue thématique de ces morceaux jusqu'au numéro 100. Une certaine manière élégante et facile distingue ces petites compositions de Gélinek; c'est à cette qualité qu'il a dû ses éclatans succès. Cet artiste est mort à Vienne le 13 avril 1825, à l'âge de soixante-huit ans.

GÉLINEK (GUILLAUME), né à Paris en 1767, reçut son éducation musicale dans l'église Saint-Eustache, où il était enfant de chœur. Élève de Cousineau (père) pour la harpe, il donna des leçons de cet instrument, et entra à l'orchestre de l'Opéra, comme contrebasse, en 1793. Il y resta jusqu'à la fin de 1832, en sorte que son service dans cet orchestre dura quarante ans. Admis à la chapelle de l'empereur Napoléon, il a été conservé dans l'organisation de celle du roi en 1814, et y est resté jusqu'à la dissolution de cette chapelle en 1830. En 1798 il a publié un recueil de valses, anglaises, allemandes, etc. pour la harpe, et depuis lors il a fait paraître quelques romances avec accompagnement de cet instrument. Vers 1810 il a construit une harpe portative avec un nouveau mécanisme pour les demi-tons; cet instrument n'a pas eu de succès. En 1829 M. Gélinek a publié un ouvrage qui a pour titre : *Exercice de modulation sur une progression ascendante*, etc. Cet exercice est précédé d'une instruction sur l'usage de nouveaux signes inventés par l'auteur pour indiquer d'une manière précise l'emploi des pédales de la harpe, sans avoir égard à l'aspect de la musique et des signes d'intonation qui y apparaissent. Il a été rendu compte de cette invention dans le 5me volume de la *Revue musicale* (p. 127 et suiv.). On a aussi du même artiste deux notes, l'une sur la contrebasse, l'autre sur l'archet de cet instrument, dans la *Revue musicale* (tom. 5, p. 169 et suiv.).

GEMINIANI (FRANÇOIS), violoniste, compositeur et écrivain didactique qui a joui d'une grande célébrité en Angleterre, est né à Lucques vers 1680. Ses premières études musicales furent dirigées par A. Scarlatti. Il devint ensuite élève de Carlo Ambrosio Lunati, surnommé *il Gobbo*, habile violoniste, et enfin passa dans l'école de Corelli. En 1714 il alla en Angleterre, où sa brillante exécution lui procura bientôt de la réputation. Deux ans après son arrivée à Londres, il publia 12 sonates pour violon et basse ou clavecin, qu'il dédia au baron de Killmansegge, chambellan du roi Georges Ier : cet ouvrage eut un brillant succès. Le baron, qui était le principal protecteur de Geminiani, en parla au roi, et obtint la permission de faire exécuter en sa présence, par Geminiani, quelques-unes de ses productions : ce fut Handel qui tint le clavecin, et Geminiani joua de manière à justifier la protection de ses amis.

Malheureusement il était enthousiaste de la peinture au point de se jeter dans de grands embarras pour satisfaire ses fantaisies en ce genre, et se procurer des tableaux de prix. Ses imprudences allèrent si loin, qu'elles finirent par compromettre la sûreté de sa personne, et qu'il fut obligé de se mettre sous la protection d'une loi qui assurait la liberté des gens attachés à la haute noblesse anglaise. Le comte d'Essex le plaça sur la liste de ses domestiques.

La place de maître de musique et de compositeur des états d'Irlande étant devenue vacante en 1727, le comte d'Essex la demanda à Robert Walpole pour Geminiani, mais celui-ci la refusa, disant qu'un catholique ne pouvait l'exercer; la place fut donnée à Mathieu Dubourg, qui avait été élève de celui à qui on la refusait.

Cependant les ouvrages que Geminiani publiait chaque année augmentaient sa réputation. Outre ses œuvres de *concerti*, il avait arrangé en concertos les solos de Corelli, et six sonates du même auteur; mais la publication de ces divers ouvrages avait peu amélioré sa situation. Le manuscrit de

son deuxième œuvre ayant été surpris par *Walsh*, celui-ci donna à l'auteur l'alternative d'en surveiller l'impression, ou de le voir paraître rempli de fautes. Geminiani, indigné de cette proposition audacieuse, lui intenta un procès; Walsh fut obligé de transiger, et l'ouvrage parut sous la surveillance de l'auteur. Outre ses compositions instrumentales, Geminiani avait fait paraître quelques ouvrages didactiques, tels que son *Art de jouer du violon* (The art of playing the violin), et son *Guide harmonique* (*Guida armonica o Dizionario armonico*). Celui-ci trouva de nombreux détracteurs à l'époque de sa publication. Dans un voyage que fit l'auteur à Paris, il se lia avec le P. Castel, qui fit imprimer dans le Journal des Savant une analyse apologétique du *Guide harmonique*. De retour en Angleterre, Geminiani la traduisit en anglais et la publia pour imposer silence aux critiques. Après quelques autres voyages et un séjour à Paris, pendant lequel il donna des éditions améliorées de plusieurs de ses ouvrages, Geminiani retourna en Angleterre en 1755, et y fit paraître de nouveaux ouvrages, et une sorte de journal de musique, sous le titre de *the harmonical Miscellany* (Mélanges harmoniques); mais le peu de succès obtenu par cette publication, fit renoncer à l'entreprise après deux numéros. En 1761, Geminiani fut en Irlande, où Dubourg, qui était alors chef de l'orchestre du roi, l'accueillit avec la reconnaissance qu'il devait à son ancien maître. Celui-ci avait employé plusieurs années à rassembler et à mettre en ordre les matériaux d'un livre considérable sur la musique; mais bientôt après son arrivée à Dublin, une femme qui était à son service, et qui sans doute y était entrée dans le dessein de le voler, lui déroba son manuscrit, qu'on n'a pu retrouver depuis lors. Cette perte fit une impression profonde sur l'esprit de Geminiani, et avança probablement la fin de sa vie. Il mourut à Dublin le 17 septembre 1762, à l'âge de quatre-vingt-trois ans.

Comme exécutant, Geminiani paraît avoir eu un talent de premier ordre, car on ne voit pas que son mérite ait jamais été contesté. L'opinion n'est point si unanime à l'égard de ses compositions. Les uns, tels que Avison, les citent comme des modèles d'une excellente musique instrumentale; d'autres, comme le docteur Burney, disent au contraire que sa musique, bonne quant à l'harmonie, est défectueuse dans le rhythme et dans la mélodie. Quoi qu'il en soit, on voit qu'il s'est proposé de s'écarter du style de Corelli; mais si les formes de ses compositions sont plus modernes, plus jeunes que celles de ce grand maître, il s'en faut bien qu'on y trouve une verve, une énergie aussi grande, et que le style en soit aussi pur. Comme écrivain didactique, il mérite des éloges pour son *Art de jouer du violon*, qui est un bon livre élémentaire; mais le reste de ses ouvrages, et surtout son *Guide harmonique*, sont au-dessous de la critique. Ce dernier ne contient qu'une collection de résolutions harmoniques, écrites d'un style lâche et incorrect.

Voici la liste de ouvrages pratiques et théoriques de cet auteur: 1° 12 *Solos for a violin* (12 solos pour violon), op. 1, Londres, 1716; 2° 6 *Concertos in 7 parts*, op. 2, Londres, 1732, et Paris, 1755, en partition; 3° 6 *Concertos in 7 parts*, op. 3, Londres, 2ᵉ édition, Paris, 1755, en partition; 4° 12 Solos pour violon, op. 4, Londres, 1739; 5° 6 Solos pour violoncelle, op. 5. Ils sont extraits de ceux de violon. 6° Six concertos, Londres, 1741; 7° 6 *Concertos in 8 parts*, op. 7; 8° 12 Sonates pour violon, op. 11, Londres, 1758; 9° 12 Trios, en deux recueils; 10° Six trios tirés de l'œuvre 1; 11° *Lessons for the harpsichord* (Leçons de clavecin), Londres; Burney assure qu'elles sont inexécutables; 12° *The harmonical Miscellany, containing sundry modulations on a Bass, calculated for the improvement of students in music*, etc. (Mélanges harmoniques, etc.), 2 suites, Londres, 1755. On y trouve une

pièce intitulée : *La Forêt enchantée.* 13° *Rules for playing in taste* (Règles pour exécuter avec goût) et *Treatise on good taste* (Traité sur le goût), Londres, 1739 et 1747. E.-L. Gerber (*Neues hist. Lex. der Tonk.*, t. 1, p. 285) dit que ces deux ouvrages ont été traduits en français ; je crois que c'est une erreur. 14° *The art on playing the violin, containing all the rules necessary to attain perfection of that instrument*, etc. (L'art de jouer du violon, contenant toutes les règles nécessaires pour arriver à la perfection sur cet instrument), Londres, 1740. La traduction française a paru peu de temps après ; une seconde édition de cette traduction a été publiée depuis lors par M. Sieber fils, à Paris. Il y a aussi une traduction allemande, datée de Vienne, 1785. 15° *Guida armonica, o Dizionario armonico, being a sure guide to harmony and modulation* (Guide harmonique, etc.), Londres, 1742. On trouve une analyse de cet ouvrage dans le second volume des notices (*Nachrichten*) de Hiller, pag. 82. Une traduction française a paru en 1756, et une hollandaise, sous le titre de *Dictionarium harmonicum of zekere Wegwyzer tot de ware Modulatie*, a été publiée dans la même année. 16° *The art of accompaniment, containing a new and well-digested method to learn to perform thorough Bass on the Harpsichord, Organ*, etc. (L'art de l'accompagnement, etc.), Londres, Preston, vers 1755.

GEMMINGEN (EBERHARD-FRÉDÉRIC, baron de), conseiller privé du duc de Würtemberg, président de la régence de Stuttgard et du tribunal de la banque, naquit à Heilbronn, le 5 novembre 1726. Après avoir terminé d'une manière brillante ses études à Tubinge et à l'université de Gœttingue, il fit quelques voyages pour compléter son instruction dans les sciences et dans les arts. La musique avait particulièrement occupé sa jeunesse; il la cultiva toujours comme un délassement à ses travaux, et fut un des amateurs les plus distingués de l'Allemagne. Il n'était âgé que de vingt-deux ans lorsqu'il fut nommé, en 1748, conseiller du gouvernement à Stuttgard ; dans la suite, d'autres dignités et d'autres honneurs lui furent accordés. Il mourut à Stuttgard le 19 janvier 1791. On trouve des détails étendus sur sa vie dans le nécrologe de Schlichtegroll, ann. 1791, t. 2, avec des additions dans le 2e volume de 1792. Le baron de Gemmingen possédait un talent remarquable sur le piano ; il a beaucoup écrit pour cet instrument, mais la plupart de ses ouvrages sont restés en manuscrit ; on n'en a publié que 3 sonates à 4 mains, op. 1, Offenbach, 1786.

GENAST (FRANÇOIS-ÉDOUARD), chanteur et acteur au théâtre du grand-duc de Saxe-Weimar, est né à Weimar en 1789. Il a reçu, dit-on, des leçons de chant des meilleurs maîtres de l'Allemagne. Sa voix est un baryton d'un timbre agréable ; mais elle a peu de puissance. Le rôle de *Don Juan* est celui qui lui a fait le plus d'honneur ; il l'a joué partout avec le plus heureux succès, et c'est principalement à ce rôle qu'il a dû la faveur dont il a joui à Hambourg, à Leipsick, à Berlin, et dans quelques autres villes où il a donné des représentations. A Berlin, on le préférait à Blum, quoiqu'il lui soit réellement inférieur comme chanteur. M. Genast s'est fait connaître avantageusement comme compositeur de chansons à trois voix d'hommes, dont il a été publié un recueil à Leipsick, chez Peters, et à voix seule, avec accompagnement de piano. On connaît aussi de lui la musique d'un poëme de Saphir, intitulé : *Des Hauses letzte Stunde* (La dernière heure de la maison) avec accompagnement d'orchestre ou de piano. Il a souvent chanté ce morceau dans ses voyages, et toujours avec succès.

GENDRAT (THOMAS), né au Mans en 1543, fut maître de musique des enfans de chœur de l'église Saint-Julien, de cette ville. Du Verdier dit, dans sa *Bibliothèque française*, qu'il vivait en 1584, et qu'il avait écrit quatre livres de chansons à 4,

5, 6, 7 et 8 parties, qui n'étaient point imprimées. On ignore si elles l'ont été depuis le temps où vivait cet écrivain.

GENDRE (JEAN LE), né à Paris au commencement du 16 siècle, a publié : *Briefue introduction en la musique, tant au plain-chant que chosesfaictes*, Paris, Pierre Attaignant, 1554, in-8°. Du Verdier a confondu ce Le Gendre avec Jean Le Gendre d'Orléans, mathématicien, qui a publié une histoire du temps, imprimée à Paris en 1550.

GENERALI (PIERRE), compositeur, n'est pas né à Rome, comme le croient les Italiens eux-mêmes, mais à Masserano, près de Verceil, dans le Piémont, le 4 octobre 1783. Le nom véritable de son père était *Mercandetti* (*Voy*. Gregori, *Della Letteratura Vercellese*); des affaires de commerce qui n'avaient pas réussi obligèrent cet homme à se retirer à Rome, avec son fils qui n'était âgé que de deux ans, et à changer son nom en celui de *Generali*. Jean Massi, ancien élève de Durante et bon musicien, fut l'instituteur du fils pour la musique et la composition. Les premiers ouvrages du jeune artiste consistèrent en messes, psaumes et autres morceaux pour l'église; mais bientôt il sentit se développer en lui le goût de la musique dramatique, et son premier opéra (*Gli amanti ridicoli*) fut représenté à Rome en 1800, lorsqu'il n'était âgé que de dix-sept ans. Après qu'il eut donné cet ouvrage, il parcourut une partie de l'Italie méridionale, et ne retourna à Rome en 1801 que pour écrire la cantate *Roma liberata*, l'opéra bouffe, *Il Duca Nottolone*, et la farce *La Villana di cimento*. Doué des qualités du talent, Generali faisait voir, dès ces premiers essais, qu'il était appelé à prendre un rang distingué dans son art; mais entraîné dans une vie désordonnée par des passions fougueuses, il s'abandonna dans sa jeunesse à des excès condamnables, et finit par altérer ses facultés artistiques. Plus tard, lorsqu'il eut mis un terme à ses désordres, il ne retrouva plus pour ses travaux les dons heureux dont la nature paraissait l'avoir doté à l'aurore de sa carrière. En 1802, il se rendit à Bologne et y écrivit une farce intitulée *Le Gelosie di Giorgio*, puis il donna à Venise *La Pamela nubile*, jolie production d'un style léger et de bon goût; cet ouvrage fut suivi dans la même ville de *La Calzolaja*. En 1805, il y fit représenter aussi *Misantropia e pentimento*, et *Gli effetti della somiglianza*. Appelé à Milan dans la même année, il y écrivit son *Don Chisciotto*, où se trouvent des morceaux bouffes pleins de verve et de mélodies agréables. De retour à Venise, il y fit représenter un opéra *semi-seria* intitulé *Orgoglio ed umiliazione*; cet ouvrage ne réussit pas. En 1807 Generali se rendit à Naples, et y écrivit pour le théâtre Saint-Charles *L'Idolo cinese*, qui fut accueilli avec froideur; et dans la même année il alla à Florence pour y faire représenter *Lo Sposo in Bersaglio*. En 1808, il donna à Venise *Le Lagrime d'una Vedova*, et *Il Ritratto del Duca*, puis, à Vienne, *Lo Sposo in contrasto*. L'année suivante il retourna à Venise pour y écrire *La Moglie giudice dello sposo*, puis il alla à Rome et y composa l'opéra bouffe : *Amore vince lo sdegno*, qui a été joué plus tard à Milan sous le titre : *Amor prodotto dall' Odio*.

De toutes les villes d'Italie, Venise était celle qui accueillait les productions de Generali avec une faveur constante. Il y fut rappelé en 1810, et y donna dans la même année la cantate *Ero e Leandro*, et les deux farces en un acte *L'Adelina*, et *La Cecchina*. En 1811, il écrivit au printemps, pour le théâtre de *La Scala*, l'opéra bouffe *Chi non risica non rosica*, puis il alla à Rome et y fit représenter *La Vedova delirante*, qui fut suivie dans la même année à Venise de *La Sciocca per gli altri e l'astuta per se*. En 1812, l'auteur de tant d'ouvrages, écrits la plupart avec trop de précipitation, alla à Naples pour composer *Gaulo ed Ojtono*, qui ne réussit point; puis il alla à Milan où il fut plus heureux

dans *La Vedova stravagante*, qui fut suivi à Boulogne de *L'Orbo che ci vede*. Appelé de nouveau à Venise en 1813, Generali y écrivit une farce intitulée *Isabella*, puis il alla à Naples et y fit représenter *Eginardo e Lisbetta*. Son opéra *Amore vince lo sdegno* fut ensuite retouché et fut joué avec quelques morceaux nouveaux à Milan. Generali passa toute l'année 1814 à Turin et y écrivit *Bajazetto, La Contessa di colle erboso*, et *Il Servo padrone*. En 1815, il donna à Milan *L'Impostore ossia il Marcotondo*, et dans la même année il écrivit à Venise *I Baccanali di Roma*, son meilleur ouvrage, et celui qui a obtenu le succès le plus général. L'année suivante, il alla à Trieste et y composa une cantate intitulée *La Beneficenza*, puis *La Vestale*, opéra sérieux. Il partit ensuite pour Bologne, et y donna *Il trionfo d'Alessandro*. Au printemps de 1817, il écrivit dans la même ville *Elato;* puis, au carême de la même année, il donna à Milan *Rodrigo di Valenza*. Dans les derniers jours de cette année 1817, Generali fut appelé à Barcelonne pour y prendre la direction de la musique du théâtre. Il y demeura trois ans et y fit représenter les opéras de sa composition qui avaient eu du succès en Italie. C'est de cette époque que date la réforme que Generali fit dans son existence d'artiste, et qu'il prit des habitudes plus sérieuses.

De retour en Italie vers la fin de 1821, il écrivit pour divers théâtres *Il Gabba mondo, Elena ed Alfredo, Adelaide di Borgogna, Chiara di Rosemberg* et *La Testa miravigliosa*, ouvrages écrits dans une manière modifiée qui se rapprochait du style de Rossini, mais qui n'excitèrent qu'un médiocre intérêt, parce que le public n'accordait alors d'attention qu'aux productions du maître de Pesaro. Les dégoûts que causèrent à Generali l'indifférence du public, et le mauvais succès de quelques-uns de ses derniers ouvrages, lui firent saisir avec empressement une occasion favorable pour cesser de produire ses ouvrages à la scène; la place de maître de chapelle de la cathédrale de Novare était vacante : elle lui fut offerte et il l'accepta. Pendant quelques années, il ne parut plus occupé que de la composition de morceaux de musique d'église; cependant il rentra dans la carrière du théâtre en 1827, par l'oratorio dramatique *Il voto di Jefte*, qu'il fit exécuter au théâtre de *la Pergola*, à Florence, le 11 mars. L'ouvrage n'eut point de succès le premier jour; mais il fut mieux goûté dans la suite. En 1829 Generali donna à Trieste un opéra bouffe intitulé *Il Divorzio persiano, o il grand Bazzaro di Bassora;* mais l'exécution fut si défectueuse, que l'ouvrage n'eut pas de succès. L'ancien théâtre de sa gloire, Venise, fut témoin de sa dernière infortune dramatique, car *Francesca da Rimini*, écrite par lui pour l'ouverture du théâtre de *la Fenice*, fut mal accueillie le 26 décembre 1829, et les spectateurs s'écrièrent plusieurs fois pendant le cours de la représentation, pour indiquer les réminiscences qu'ils remarquaient dans l'ouvrage : *Semiramide! Mosè!* Cet échec fut le dernier que Generali éprouva au théâtre. Depuis lors, il n'écrivit plus, et il mourut à Novare au mois de novembre 1832, à l'âge de quarante-neuf ans. Cet artiste a inventé plusieurs formes d'harmonie et de modulation dans ses premiers opéras; Rossini s'est approprié ces choses par l'adroit usage qu'il en a su faire.

GENET (ELIAZAR ou ELZIAR), musicien français, fut surnommé *Carpentras* ou *il Carpentrasso*, parce qu'il naquit dans la ville de Carpentras, dans la seconde moitié du quinzième siècle. Ainsi que la plupart des compositeurs de musique d'église qui étaient chantres de chapelle, Genet était prêtre. Il entra comme tel, et comme musicien fort instruit, dans la chapelle du pape, sous le pontificat de Léon X, en qualité de chapelain-chantre. Il écrivit alors pour le service de cette chapelle des *Magnificat* qui sont en manuscrit dans les archives de la chapelle, sous le numéro 76,

et les *Lamentations de Jérémie* pour la semaine-sainte. Ce dernier ouvrage parut si beau à Léon X, qu'il prit l'auteur sous sa protection, et qu'il le fit évêque *in partibus*, le 1er novembre 1518. Il avait déjà été premier chapelain chantre apostolique depuis 1515, et il fut ensuite maître de la chapelle. Quelque temps après, le pape envoya Genet en mission à Avignon, pour régler des affaires qui concernaient le Saint-Siége. Après la mort de ce pape et celle d'Adrien VI, Genet retourna à Rome sous le pontificat de Clément VII. Ses anciens collègues de la chapelle crurent devoir lui faire honneur, en exécutant le jeudi et le vendredi saint ses Lamentations de Jérémie; mais Genet, frappé de quelques imperfections de cet ouvrage, qu'il n'avait point entendu depuis longtemps, le corrigea, y fit des changemens et des additions, puis le fit copier avec luxe sur vélin et avec des miniatures; il y mit cette inscription en lettres d'or : *Ad sanctissimum, maximumque Pontificum Clementem septimum Elziarii Geneti nomine, vulgo nuncupati Carpentras cappellæ pontificæ olim magistri*. Le manuscrit dédié par le musicien évêque à Clément VII, se trouve dans les archives de la chapelle pontificale, sous le numéro 123. Les chapelains chantres de la chapelle pontificale conservèrent l'usage de chanter les Lamentations écrites par Genet longtemps après que des compositions d'un meilleur goût eurent paru, et nonobstant l'opinion avantageuse que tous les musiciens de Rome avaient du génie de Palestrina, il fallut un ordre exprès du pape Sixte-Quint pour faire substituer, en 1587, les admirables Lamentations de l'illustre compositeur au lourd contrepoint de Genet, dans la chapelle pontificale. Genet dut être envoyé à Avignon avant la fin de 1521, car le pape Léon X mourut le 1er décembre de cette année, et ne dut revenir à Rome qu'en 1524 ou plus tard, puisque Clément VII ne fut couronné que le 25 novembre 1523. Dans le premier livre des *Motets de la couronne*, publié par Petrucci de Fossombrone en 1514, on trouve un *Bonitatem fecisti cum servo tuo*, à 4 voix, composé par Genet. Le troisième livre de la même collection, imprimé en 1519, contient un *Cantate Domino canticum*, et le quatrième (1519), un *Miserere mei, Deus*, du même compositeur.

GECGENBACH (NICOLAS), chantre à Zeitz au commencement du dix-septième siècle, est cité par Walther comme auteur d'un traité de musique intitulé : *Neue Singkunst*, Leipsick, 1626, in-8°.

GENLIS (STÉPHANIE-FÉLICITÉ DUCREST DE SAINT-AUBIN, comtesse DE), femme célèbre dans l'histoire de la littérature française, naquit en 1746 près d'Autun, en Bourgogne. Lorsqu'elle parut dans le monde, elle portait le nom de *Mademoiselle de Saint-Aubin*, qui était celui d'un fief de son père. Ce fut moins aux avantages d'une noblesse de troisième ordre, dont elle était vaine, qu'aux talens et aux qualités de l'esprit qui la distinguaient, que Mlle Ducrest dut ses succès. Elle était fort instruite dans la musique, et jouait bien de la harpe. Sa famille ayant été ruinée par des malheurs, elle était venue à Paris avec sa mère et y vivait dans une situation médiocre, lorsqu'elle épousa, à l'âge de dix-huit ans, le marquis de Sillery, comte de Genlis. Devenue nièce de Mme de Montesson, maîtresse du duc d'Orléans, elle dut à cette alliance l'avantage d'être nommée dame d'honneur de la duchesse de Chartres, et d'être chargée de l'éducation de ses enfans, au nombre desquels étaient le roi actuel des Français, Louis-Philippe, et Mme Adélaïde. Mme de Genlis écrivit pour l'instruction de ses élèves son *Théâtre d'éducation*, *Adèle et Théodore*, *Les Veillées du château*, et *Les Annales de la vertu*. Ces ouvrages commencèrent d'une manière brillante sa réputation littéraire, augmentée ensuite par une multitude presque fabuleuse d'autres livres de toute espèce. Il n'est pas dans la nature de ce dictionnaire bio-

graphique d'entrer dans un examen du mérite de Mme de Genlis comme écrivain ; je n'en parle que comme auteur de quelques romances dont elle avait fait les paroles et la musique, et surtout d'une *Méthode de harpe*, dont la première édition parut en 1802. Les principes fondamentaux de cette méthode avaient été posés précédemment dans le roman moral intitulé : *Adèle et Théodore*. Ils consistaient particulièrement dans l'emploi du petit doigt pour les traits de toute espèce, ce qui était contraire à la méthode de tous les professeurs de harpe de l'ancienne école. La seconde édition de la méthode de Mme de Genlis a été publiée sous ce titre : *Nouvelle méthode pour apprendre à jouer de la harpe en moins de six mois de leçons, et contenant un enseignement et des détails entièrement nouveaux sur les sons harmoniques et sur plusieurs autres effets également neufs que peut produire cet instrument*, Paris, Mme Duhan, 1805, in-fol. de 71 pages. Les sept premiers chapitres de cet ouvrage renferment des recherches intéressantes sur la harpe, sur son origine et ses progrès, et des remarques remplies de justesse sur le goût, l'expression, le choix d'un instrument, la manière de le monter, enfin, sur les diverses écoles des professeurs de harpe. Le reste contient des exercices. L'ouvrage se fait remarquer d'ailleurs par un mérite de style fort rare.

Après les événemens de la révolution, Mme de Genlis sortit de France et se rendit en Angleterre, puis en Allemagne. Sous le consulat, son nom fut rayé de la liste des émigrés, et elle revint à Paris, amenant avec elle un jeune orphelin (M. Casimir Baecker) qu'elle avait adopté à Berlin, qui devint son élève, et qui s'est fait un nom comme virtuose sur la harpe.

GENST (AUGUSTE DE), pianiste et compositeur, né à Bruxelles, le 24 juin 1801, a publié beaucoup de fantaisies et d'airs variés pour piano seul, ou avec accompagnement de violon ou de flûte. Environ quarante morceaux de cet artiste ont paru à Bruxelles, en Hollande et en Allemagne. Les plus connus sont des variations sur un air hongrois, une fantaisie sur la tyrolienne de *la Fiancée*, des variations sur la ballade de *la Dame Blanche*, une fantaisie sur la tyrolienne de *Guillaume Tell*, et des variations sur la ronde du *Solitaire*.

GENTILI (GEORGES), compositeur et premier violon de la chapelle ducale de Venise, naquit dans cette ville vers 1668. On a imprimé les ouvrages suivans de sa composition : 1° *Sonate a tre, due violini e violoncello col basso per l'organo*, op. 1, Venise, 1701, in-4° ; 2° 12 *Sonate a violino solo e continuo*, op. 3 ; 3° Sonate à 3, opera 4 ; 4° *Concerti a 4 e 5 stromenti*, op. 5, Venise, 1708.

GEORG (J.-G.), violoniste et directeur de musique au théâtre de Nuremberg, actuellement vivant, a publié : 1° Des variations pour le violon sur des thèmes originaux, avec 2 violons, alto et basse, op. 1 et 5, Hanovre, Bachmann ; et Vienne, Artaria ; 2° Un pot-pourri pour la clarinette sur des thèmes du *Freischütz*, de Weber, Hanovre, Bachmann ; 3° *Superbi ab initio*, air d'église, pour soprano avec orchestre, Vienne, Artaria ; 4° Chants pour quatre voix d'homme, op. 4 et 7, Vienne, Artaria ; 5° Trois canzonettes italiennes pour voix seule avec accompagnement de piano, Vienne, Artaria. M. Georg a en manuscrit une messe à quatre voix et orchestre.

GEORGE (SÉBASTIEN), pianiste distingué, né à Mayence dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, paraît avoir vécu d'abord à Gotha, puis s'est établi à Moscou où il est mort depuis plusieurs années. On a de cet artiste : 1° Six sonates faciles pour le piano, op. 1, Gotha, Gerstenberg, 1796 ; 2° Six autres sonates, op. 2, *ibid.* ; 2° Six suites d'airs russes variés pour le piano, *ibid.*

GEORGE (J.-P.), fils du précédent, professeur de piano à Moscou, né vraisemblablement à Gotha, a publié en cette ville : 1° Deux sonates pour le piano, op. 1,

Gotha, Gerstenberg, 1797, et Offenbach, André; 2° Six sonates pour piano et violon, op. 2, *ibid.* En 1821, il a paru à Leipsick chez Breitkopf et Haertel : *Étude pour le piano-forte en 24 exemples d'une difficulté progressive,* composée par cet artiste. On connaît aussi de lui des variations pour son instrument sur des thèmes connus.

GEORGES (SAINT). *Voy.* SAINT-GEORGES.

GÉRARD (HENRI-PHILIPPE), né à Liége, en 1763, a fait à l'église cathédrale de cette ville ses premières études de musique comme enfant de chœur. Envoyé plus tard à Rome, au collége liégeois, il y séjourna cinq ans, et reçut pendant ce temps des leçons de Grégoire Ballabene, savant musicien de l'école romaine (*voy.* ce nom). Arrivé à Paris vers 1788, M. Gérard y enseigna le chant d'après les principes des anciennes écoles d'Italie, et s'y fit une réputation honorable comme professeur de cet art. A l'époque de la formation du conservatoire de musique, il y fut appelé, et pendant plus de trente ans il y enseigna. Quelques romances ou autres petits morceaux de chant avec accompagnement de piano furent longtemps les seules productions connues de cet artiste, quoiqu'il eût composé des cantates et des scènes avec orchestre : tout cela était resté en manuscrit. Ce n'est que dans sa vieillesse que M. Gérard s'est fait connaître comme un musicien instruit et penseur, par trois ouvrages dont le premier est une *Méthode de chant, divisée en deux parties,* Paris, sans date. Le deuxième a pour titre : *Considérations sur la musique en général, et particulièrement sur tout ce qui a rapport à la vocale, avec des observations sur les différens genres de musique, et sur la possibilité d'une prosodie partielle dans la langue française, entremêlées et suivies de quelques réflexions ou observations morales,* Paris, Kleffer et Desoer, 1819, in-8° de 125 pages. Nonobstant les éloges pompeux qui ont été récemment donnés à cet opuscule dans un article de Lexique universel de musique publié en Allemagne, par M. Schilling, je dois dire que les premiers chapitres ne renferment guère que des idées communes ou superficielles, et de peu d'utilité pour l'art. Mais de bonnes observations sur le chant, et des aperçus, qui ne manquent pas de justesse, sur la possibilité d'un mètre symétrique et régulier dans la poésie lyrique française (mètre improprement désigné par l'auteur par le nom de *prosodie partielle*), recommandent ce petit ouvrage à l'attention des musiciens et des poètes dramatiques. Les réflexions morales répandues dans le livre, particulièrement dans les derniers chapitres, indiqueraient que l'auteur est un honnête homme, si la vie honorable et pure de M. Gérard n'avait levé tous les doutes à cet égard. Le troisième ouvrage de ce professeur a pour titre : *Traité méthodique d'harmonie où l'instruction est simplifiée et mise à la portée des commençans,* Paris, Launer, 1833, in-fol. Ce livre, qui est un retour à la théorie de Rameau pour la génération des accords par supposition ou superposition d'intervalles, n'a point eu de succès, et ne pouvait en avoir à l'époque actuelle, où la théorie de l'harmonie est établie sur des bases plus rationnelles; toutefois, on y remarque dans la manière d'écrire de M. Gérard une connaissance pratique de l'art fort estimable. J'ai donné une analyse étendue de l'ouvrage dans le 14me volume de la *Revue musicale.* On a aussi de M. Gérard une fugue imitative intitulée *Les moulins de Fervaques ;* ce morceau est en quelque sorte le complément de la brochure qu'il a publiée sous le titre de *Lettre descriptive à M. le comte Adolphe de Custine, renfermant une description partielle des jardins et de la situation du château de Fervaques,* etc., Paris, Kleffer, 1821, in-8° de 60 pages.

GERARDINI (ARCHANGE), en latin *Gerardinius,* moine servite, né à Sienne vers le milieu du 16me siècle, vécut à Milan, dans le couvent de son ordre. Il a publié

de sa composition : *Motetti a otto voci*, Milan, 1587, in-4°. Il y a dix-sept motets à 8 voix dans ce recueil.

GERBER (CHRÉTIEN), pasteur et magister à Lockwitz, près de Dresde, né à Gœrnitz le 27 mars 1660, mourut le 24 mars 1731. Il est auteur d'un livre, plusieurs fois réimprimé, qui a pour titre : *Unbekannte Sünden der Welt, nach Gottes heiligen Wort, und Anleitung vornehmer Lehrer unsrer Kirche, der sichern Welt zu ihren Behehren vor Augen gestellt* (Péchés inconnus du monde suivant la parole sacrée de Dieu, etc.), Dresde, 1703, 3 vol. in-8°. Dans le chapitre 81e de la première partie, il traite de l'abus de la musique dans les églises, et dans le chapitre 40me de la troisième partie (imprimée à Francfort en 1706), il examine comment les chansons se corrompent. Le savant Motz d'Augsbourg, chantre et directeur de musique à l'école de Tilse, réfuta les opinions de Gerber dans un écrit de 264 pages in-8° intitulé : *Die vertheidigte Kirchen-Music, oder klar nud deutlicher Beweis, welcher gestalten Hr. M. Christian Gerber, Pastor in Lockwitz bey Dresden, welches er unerkandte Sünden de Musik*, etc. (Apologie de la musique dont on se sert dans les églises, ou réfutation du 81e chapitre du livre que M. Chrétien Gerber, ministre à Lockwitz, auprès de Dresde, a publié sous ce titre : *Péchés inconnus dans le monde*, dans lequel en traitant de la musique des églises il prétend qu'il faut abolir la musique qu'on y fait, etc.), 1703 (sans nom de lieu), in-8°. Gerber fit une réponse à la savante critique de Motz; et la publia sous ce titre : *Sendschrieben an Tit. Herrn Georgium Motzen*, etc., Arnstadt, 1704, 32 pages, in-8°. Quelques années après, Motz fit paraître une réplique intitulée : *Abgenæthigte Fortsetzung der vertheidigten Kirchen-Musik*, etc. (Suite nécessaire de l'apologie de la musique d'église, etc.), 1708 (sans nom de lieu), in-8° de 208 pages. Gerber ne se tint point encore pour battu, et publia une nouvelle réponse, dont le titre non moins bizarre que les précédens était : *Unbekannte Wohlthaten Gottes* (Bienfaits méconnus de Dieu), Dresde, 1711, in-8°. Aucune utilité ne peut être tirée de ces pédantesques écrits pour les progrès de la musique d'église.

GERBER (HENRI-NICOLAS), organiste de la cour du prince de Schwarzbourg, à Sondershausen, naquit à Wenigen-Ehric le 6 septembre 1702. Fils d'un laboureur, il ne fut pas destiné à la profession de son père. Jeune encore, on l'envoya au collége de Mülhauer pour y faire ses études; n'y trouvant pas de ressources pour son instruction musicale, il demanda et obtint la permission de se rendre à Sondershausen, en 1721, puis il alla à Leipsick et y fut admis à l'université en 1724. Là il eut le bonheur de connaître J.-S. Bach, qui le prit en affection et lui donna des leçons sur la manière d'exécuter son recueil de préludes et de fugues connu sous le nom de *Clavecin bien tempéré*. En 1727, Gerber retourna chez son père, et l'année suivante il fut nommé organiste de la petite ville de Heringen, qui bientôt après fut la proie des flammes. Demeuré sans emploi par suite de cet événement, il dut vivre très-retiré, pour échapper aux recruteurs qui le recherchaient, à cause de sa taille gigantesque. Suivant les usages de ce temps, si l'on s'était emparé de sa personne, il aurait été engagé par violence dans un régiment, et aurait été soldat toute sa vie. La crainte qu'il éprouvait à ce sujet était cause qu'il ne fit qu'en tremblant un seul voyage à Leipsick pour y revoir son maître. En 1731, le prince de Schwarzbourg le nomma organiste de sa cour; il remplit les fonctions de cette place pendant quarante-quatre ans, et la céda à son fils en 1775. Le 6 août de la même année, il mourut d'une attaque d'apoplexie. Cet artiste eut la réputation d'un organiste habile. Il a laissé en manuscrit : 1° 6 concertos pour clavecin

seul, daté de Sondershausen, 1722. 2° Concerto pour deux clavecins, *ibid.*, 1723. 3° Six concertos pour clavecin, Leipsick, 1726. 4° *Exercitium triharmonicum*, ou 6 trios pour l'orgue à deux claviers et pédale, Heringen, 1729. 5° 6 nouveaux trios pour le clavecin, *ibid.*, 1729. 7° 6 suites pour clavecin, Sondershausen, 1733. 8° 6 trios concertans pour l'orgue à 2 claviers et pédale, *ibid.*, 1734. 9° 6 concerts pour le clavecin, *ibid.*, 1735. 10° 6 sonates pour l'orgue à deux claviers et pédale, *ibid.*, 1736. 11° 6 Murky (airs de danse) pour le clavecin, *ibid.*, 1739. 12° 6 menuets de concerts pour le clavecin, *ibid.*, 1738. 13° 6 inventions pour l'orgue, à deux claviers et pédale, *ibid.*, 1737. 14° 6 inventions pour le clavecin, *ibid.*, 1738. 15° 6 concertos pour orgue complet (grand jeu), *ibid.*, 1739. 16° Livre choral complet avec basse chiffrée, *ibid.*, 1739. 17° 110 chorals variés pour l'orgue, comme préludes, *ibid.*, depuis 1739 jusqu'en 1748. 18° Trois concertos d'orgue (pour le grand jeu), *ibid.*, 1750. 19° Prélude et fugue d'orgue pour plein jeu, *ibid.*, 1751. 20° 3 préludes concertans d'orgue pour les claviers à la main, *ibid.*, 1752. 21° Deux préludes et fugues en *ut* majeur et *ut* mineur, *ibid.*, 1751. Outre ses talens comme organiste et comme compositeur, Gerber possédait aussi celui de construire des instrumens. Il avait fait un clavecin dont le clavier faisait frapper des tringles de bois sonore, et l'orgue lui doit plusieurs améliorations. Le maitre de chapelle Scheibe lui fournit l'occasion de faire une machine qui faisait mouvoir les soufflets de l'orgue : cette invention n'était pas nouvelle, et elle a été renouvelée depuis lors.

GERBER (ERNEST-LOUIS), fils du précédent, naquit à Sondershausen le 29 septembre 1746. Quoique son père fût un musicien distingué qui affectionnait son art, Gerber ne fut pas originairement destiné à la même profession. On aurait voulu lui faire embrasser l'état ecclésiastique; mais il montrait peu de goût pour la théologie, et son père se décida à lui faire étudier la jurisprudence. Toutefois, il continua de s'occuper avec soin de la musique, et il profita de son séjour à Leipsick où il avait été envoyé à l'université, en 1765, pour augmenter ses connaissances dans la théorie et dans la pratique de l'art. Il avait appris à jouer de l'orgue et du violoncelle; ce dernier instrument lui fut utile à Leipsick, car il fut employé comme violoncelliste dans l'orchestre de cette ville, soit au théâtre, soit dans les concerts. Son goût se perfectionna par les occasions qu'il eut d'entendre des artistes distingués, notamment Mlle Schmehling, depuis lors Mme Mara. Koch, excellent chef d'orchestre, dirigeait alors celui-là. La connaissance que Gerber fit de Hiller lui fut aussi fort utile. Après trois années d'études du droit, il put soutenir ses examens, et il ne lui restait plus qu'à aller apprendre la pratique de la jurisprudence chez un avocat, pour être en état d'entrer au barreau; mais cette jurisprudence, si différente du droit, et qui souvent étouffe celui-ci, lui inspira tant de dégoût, qu'il prit brusquement la résolution de retourner chez lui, et de se vouer exclusivement à la culture de la musique. Bientôt il fut employé pour donner des leçons aux fils du prince de Schwarzbourg, et ce début l'encouragea. Malheureusement il y avait peu de ressources dans l'éducation musicale des habitans de Soudershausen. Ses essais de composition étaient accueillis avec froideur, et rarement il pouvait les faire exécuter convenablement ; le défaut d'encouragement dans les travaux de ce genre le décida à se renfermer dans des recherches historiques sur l'art qu'il cultivait, et dès-lors il forma le projet de son Dictionnaire des musiciens. Ses ressources pour l'exécution d'un tel dessein étaient bornées; car il ne possédait qu'un petit nombre de volumes relatifs à la théorie et à l'histoire de la

musique, et les bibliothèques qu'on trouvait dans la ville de Sondershausen étaient dépourvues d'ouvrages de ce genre. Sa nomination d'organiste, comme successeur de son père, en 1775, en lui donnant une position tranquille et assurée, lui fournit les moyens d'augmenter sa collection de livres et de musique.

Dans le plan primitif de Gerber, il n'était question que de faire des additions à la partie biographique du Lexique de Walther; mais les notices qui lui furent fournies par Hiller, par Forkel, et par Ebeling, lui permirent d'étendre son travail. Toutefois il ne songeait point à faire un livre qui dût être imprimé, et ses recherches n'avaient guère d'autre but que d'occuper ses loisirs. Dans l'espace d'environ quinze ans il avait fait plusieurs copies de ses cahiers, les corrigeant à mesure que des faits nouveaux se révélaient à lui. Sa dernière copie ayant été envoyée à Hiller, celui-ci la fit voir à son ami Breitkopf; et tous deux, après un mûr examen du manuscrit, jugèrent qu'il pourrait devenir un livre utile après avoir subi des corrections. Ils engagèrent donc Gerber à revoir son ouvrage et à le perfectionner pour le faire imprimer, lui donnant d'ailleurs le conseil de supprimer tout ce que le livre de Walther contenait d'inutile. Ce fut sans doute un fâcheux avis pour le pauvre Gerber, qui n'ayant que des connaissances insuffisantes en théorie et en histoire de la musique, et ne possédant aucun esprit de critique, retrancha de bonnes choses qui auraient servi de compensation à ses nombreuses erreurs. Quoi qu'il en soit, ce digne homme, recommandable au moins par sa bonne foi et sa modestie, se remit avec ardeur au travail, et le mena à sa fin. Breitkopf le lui avait rendu plus facile en lui fournissant un assez grand nombre de traités de musique et d'anciennes compositions, seule indemnité qu'il pouvait lui offrir pour prix de son ouvrage. C'est cette même collection de livres et de musique qui est devenue la base de la nombreuse bibliothèque que Gerber compléta plus tard. Le résultat de ses travaux fut le livre qui parut sous ce titre : *Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler, welches Nachrichten von dem Leben und Werken musikalischer Schriftsteller berühmter Componisten, Sænger, Meister auf Instrumenten, Dilettanten, Orgel und Instrumental-Macher* (Lexique historique et biographique des musiciens, contenant des détails sur la vie et les ouvrages d'auteurs d'écrits sur la musique, de compositeurs célèbres, de chanteurs, d'instrumentistes, d'amateurs, et de facteurs d'orgues et d'instrumens), Leipsick, Breitkopf, 1790-1792, 2 vol. in-8°.

Des erreurs de noms et de dates en nombre immense, des omissions plus considérables encore, des bévues de tout genre, des noms d'ouvrages ou de lieux pris pour des noms d'hommes, des articles doubles pour les mêmes artistes, toutes les fautes enfin qui peuvent déparer un livre biographique, sont accumulées dans celui-ci : toutefois, telle est l'utilité des ouvrages de ce genre, que celui de Gerber obtint du succès en Allemagne, soit que la plupart de ceux qui en firent usage n'eussent point assez de connaissances pour en apercevoir toutes les imperfections, soit que le besoin qu'on avait d'un tel livre ait fait excuser ses défauts. Il faut avouer que si un travail tel que celui d'un dictionnaire historique est toujours ingrat et difficile, il devait l'être bien plus pour un homme placé dans une petite ville où l'on ne trouvait aucunes ressources littéraires ou scientifiques, loin des grandes bibliothèques, et séparé des artistes ou des savans qui auraient pu l'aider de leurs conseils, renouveler ses idées, et lui fournir des faits ou des aperçus. Les fautes de Gerber sont donc excusables à certains égards, et le courage qu'il eut de travailler pendant plus de vingt ans à perfectionner son ouvrage, doit être proposé pour modèle.

Dans le temps même où paraissait la deuxième partie du Lexique de Gerber,

Forkel publiait sa *Littérature générale de la musique,* ouvrage dans lequel brillaient toutes les qualités que Gerber avait laissé désirer dans le sien. L'apparition de ce livre fut une lecon pour l'auteur du Dictionnaire historique des musiciens : il en comprit la portée, et se remit au travail avec l'intention de ne rien négliger pour rendre son ouvrage aussi bon qu'il pouvait. Le livre de Forkel fut en quelque sorte refondu dans le sien ; les histoires de la musique de Burney, du P. Martini et de Forkel lui fournirent une immense quantité de matériaux ; les omissions volontaires qu'il avait faites du Lexique de Walther furent réparées ; enfin, la grande quantité de livres de tout genre, relatifs à la musique, qu'il acquit dans l'espace de quinze ans, lui fournit les moyens de donner des notices plus exactes des choses dont il n'avait traité précédemment que sur la foi d'autrui. Il était impossible qu'il n'acquît pas avec ces ressources, et dans un si long travail, les connaissances qui lui avaient manqué lorsqu'il avait exécuté son premier Lexique. Enfin, il parvint au terme de ses recherches, et son ouvrage fut achevé. Mais alors se présentèrent des difficultés qu'il n'avait point prévues. L'Allemagne du nord gémissait sous la domination de la France; le goût des sciences, des arts et de la littérature était affaibli; le commerce, et surtout celui de la librairie, languissait; Gerber fut longtemps avant de trouver un éditeur qui voulût se charger de l'impression de son énorme manuscrit. Enfin, un de ses amis décida Kühnel, de Leipsick, à se charger de l'entreprise, et le premier volume de l'ouvrage parut en 1810, sous ce titre : *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, welches Nachrichten von dem Leben und den Werken musikalischer Schriftsteller, berühmten Componisten, etc.* (Nouveau Lexique historique et biographique des musiciens, contenant des détails sur la vie et les ouvrages d'écrivains sur la musique, de compositeurs célèbres, etc.), Leipsick, Kühnel, 1er vol. gr. in-8°, 1810. 2me vol. 1812. 3me vol. 1813. 4e vol. 1814. Ce nouveau dictionnaire historique n'est pas comme on pourrait le croire une nouvelle édition du premier, mais une suite qui ne dispense pas d'avoir l'autre, ou plutôt qui rend celui-ci nécessaire, car il y renvoie souvent. Sans doute beaucoup d'articles de l'ancien Lexique sont refaits en entier dans le nouveau; mais lorsque d'autres articles du premier ont paru suffisans à Gerber, il n'a point parlé dans son second ouvrage des artistes ou des écrivains que ces articles concernent. Souvent aussi il s'est borné à ajouter des renseignemens nouveaux à ceux qu'il avait donnés précédemment, et s'est contenté de renvoyer à l'ancien Lexique pour ceux-ci.

Le nouveau dictionnaire de Gerber est incontestablement supérieur à l'ancien, sous le rapport de l'exactitude, quoiqu'il s'y trouve encore bien des fautes qui doivent être moins attribuées au défaut d'attention qu'à celui d'intelligence. Il n'y faut point chercher d'esprit de critique : la nature n'avait point doué Gerber des qualités de cet esprit. Sa vue était courte, et ne saisissait que le matériel des choses. Mais si l'on ne peut louer dans le nouveau dictionnaire historique la finesse des aperçus, ni la sagacité d'un savoir profond, on y reconnaît du moins le travail d'un homme de patience et de conscience. Tel qu'il est, cet ouvrage a été utile depuis vingt-cinq ans ; il le sera même encore en Allemagne, car les ouvrages du même genre qu'on a publiés depuis lors en ce pays, ces ouvrages devenus nécessaires, à cause du grand nombre d'artistes de tout genre et d'écrivains qui se sont produits dans le premier quart de ce siècle, ces ouvrages, dis-je, sont restés au-dessous de celui de Gerber pour ce qui est antérieur. On doit aussi tenir compte à l'auteur modeste et respectable de ce livre de la difficulté de faire un pareil ouvrage dans une petite ville dépourvue de toute relation artisti-

que. Il avait, à la vérité, rassemblé beaucoup de livres spécialement relatifs à son travail; dans deux voyages qu'il avait faits à Berlin, et qui furent les grands événemens de sa vie, il avait acquis beaucoup de notes et même de manuscrits de Marpurg, qui lui furent utiles; mais il y a loin de tout cela aux ressources d'une grande ville, et à l'activité intellectuelle qui s'y développe incessamment. Un des plus grands avantages de la longue carrière de travail de Gerber est d'avoir pu lier des relations avec une multitude d'artistes allemands pendant près d'un demi-siècle, et d'avoir obtenu d'eux des notices sur leur vie et sur leurs travaux. La partie de son livre qui concerne ces artistes est évidemment la meilleure, et c'est là que tous les écrivains de l'époque actuelle sont obligés de puiser pour la plus grande partie des artistes de l'Allemagne qui ont vécu depuis le milieu du dix-huitième siècle jusqu'à la dixième année du dix-neuvième. M. Rochlitz a porté un jugement bienveillant mais assez juste sur les diverses catégories d'articles du Lexique de Gerber, dans ses Mélanges pour les amis de la musique (*Für Freunde der Tonkunst*, t. 2, p. 56 et suiv.); il dit : « Les observations générales qu'on peut faire sur cet ouvrage « sont qu'en ce qui concerne la partie historique, les articles sur les Allemands « sont les meilleurs. Ceux qui ont pour « objet les Italiens, les Anglais et les « Néerlandais (ces derniers ont eu anciennement beaucoup d'importance) ne leur « sont pas beaucoup inférieurs. Quant à « ceux des autres nations, particulièrement des Français, ils sont les plus incomplets et les plus défectueux, et les « anciens sont faibles ou absolument manqués. Tout cela s'explique : il (Gerber) « considérait la musique des anciens « comme d'une trop faible influence sur « notre musique, pour qu'on s'en occupât « sérieusement. Pour l'Allemagne, les renseignemens lui vinrent en foule; pour « les Anglais, les Italiens et les Néerlandais, il eut de bons livres qui l'aidèrent; « mais, chez les Français, il n'existait pas « d'écrits semblables, et les articles contradictoires des journaux devaient plutôt « l'embarrasser que l'instruire. Pour les « autres nations, les ressources étaient à « peu près nulles. A l'égard de ses jugemens, on ne peut méconnaître qu'il connaissait bien son époque, et suffisamment les deux siècles précédens. Cette « époque va proprement jusqu'au temps « où les excellentes compositions de Joseph « Haydn se répandirent partout : d'après « sa manière de sentir, ce grand homme « fut le dernier de ses héros. Ce qui vint « plus tard ne lui resta pas étranger; il « l'étudiait même, mais rarement il put « entendre l'exécution de la musique nouvelle, et conséquemment il *manqua* des « impressions qui *déterminent le jugement*. « Son goût le porta d'autant moins vers « ces choses, que la fantaisie des nouveaux « artistes devint plus audacieuse, etc. »

Homme pieux, sincère et confiant, Gerber jouissait de l'estime de tous ceux dont il était connu. Ami de l'ordre, il avait réglé sa vie, ses passions et ses travaux de telle sorte, que tout se faisait chez lui aux mêmes heures et de la même manière chaque jour. Exact aux devoirs de ses emplois, il n'eut que de très-rares occasions d'en rompre la monotonie. Il n'admettait pas la vérité de cet axiome de philosophie, que les passions sont les instrumens du bonheur des hommes, et se refusait surtout à l'assertion de Krause, que l'existence où ces passions n'entreraient pour rien serait beaucoup plus pénible que celle qui est troublée par leur désordre. « Qu'on me « laisse la santé avec mes livres, ma musique et mes instrumens (écrivait-il en « 1812), et j'ai la conviction que je passerai tous les instans dont je pourrai disposer dans une situation sinon joyeuse, « au moins tranquille et satisfaite; ce qui, « ce me semble, n'est pas une vie pénible. » Une inquiétude l'agita pourtant longtemps à l'égard de la collection de li-

vres de musique et de portraits de musiciens qu'il avait réunie pendant un demi-siècle, à force de recherches et de dépenses qui lui avaient coûté beaucoup de privations: il craignait que tout cela ne fût dispersé après sa mort. En 1815, la grande société des Amis de la musique, fondée à Vienne, fit cesser sa préoccupation à cet égard, en lui achetant toute sa collection, dont elle lui laissa la jouissance jusqu'à sa mort. Le 30 juillet 1819, il s'était occupé gaiement pendant la matinée, et avait fait comme de coutume son modeste dîner; il s'endormit ensuite comme il en avait l'habitude, et ne se réveilla plus. Ainsi finit cet homme de bien, à l'âge de 73 ans.

Dans sa jeunesse, Gerber a publié quelques morceaux de musique instrumentale; mais le peu de succès de ces compositions le décida à se livrer de préférence aux travaux de littérature musicale. Ses dictionnaires historiques des musiciens ne sont pas ses seules productions en ce genre; on a aussi de lui divers articles insérés dans la Gazette musicale de Leipsick. Les plus importans sont : 1° *Etwas über den sogenannten musikalischen Styl* (Sur les styles en musique), dans le 1er volume de la Gazette musicale de Leipsick, col. 292 et 305. 2° *Versuch einer næhern Beleuchtung des Serpent* (Essai sur le serpent, etc.), *ibid.*, 6me ann. p. 17. 3° *Alphabetisches Verzeichniss der merkvürdigsten Componisten allgemein gebrauchlicher Choralmelodien* (Catalogue général et alphabétique des compositeurs de mélodies chorales les plus remarquables), *ibid.*, 9me ann. p. 161-177. 4° *Geschichte der Musik in Deutschland im Jahr* 1794 (Histoire de la musique en Allemagne pendant l'année 1794), dans les *Annales de l'Allemagne*, Schemnitz, 1794. 5° *Ueber den Einfluss des Buchhandels auf die musikalische Litteratur* (Sur l'influence de la librairie à l'égard de la littérature musicale), dans le *Litter-Anzeiger*, 1797, n. 17, p. 177. 6° *Ueber die Entstehung der Oper* (Sur l'origine de l'Opéra), Gazette musicale de Leipsick, 2e ann. p. 481. 7° *Etwas ueber die Oper* (sur l'opéra), *ibid.*, 15e ann. p. 293.

GERBERT (MARTIN), baron de Hornau, prince abbé de St-Blaise, et l'un des plus savans hommes de l'Allemagne, naquit à Horb, sur le Necker, dans l'Autriche antérieure, le 13 août 1720. Après avoir fait ses premières études à l'école d'Ehingen, en Souabe, au collége des jésuites à Fribourg en Brisgau, et à l'école de Klingnau, il se rendit à l'abbaye de St-Blaise, dans la forêt Noire, pour y étudier la théologie et la philosophie. Le prince abbé, qui apercevait dans le jeune Gerbert de grandes dispositions et le germe du talent, le dirigea dans ses études, avec le dessein de le préparer à devenir son successeur. Il entra dans les ordres le 28 octobre 1736; huit ans après il fut fait prêtre, et chargé d'enseigner la philosophie dans la même abbaye. Après qu'il eut formé plusieurs élèves en état de le remplacer, on lui confia le soin de la bibliothèque du couvent. Ses nouvelles fonctions firent naître en lui le goût des recherches sur l'histoire ecclésiastique du moyen âge, et sur l'histoire de la musique et de la liturgie. Son penchant pour la musique s'était développé dès sa jeunesse par les occasions fréquentes qu'il avait eues d'entendre l'excellente exécution de la chapelle du duc de Wurtemberg, à Louisbourg. Son goût pour cet art était devenu si vif, qu'il avouait avoir eu beaucoup de peine à le contenir dans de justes bornes; « C'est pour cette raison, « ajoutait-il, que j'ai préféré de m'occuper « de la musique d'église. » Dans le dessein de rendre ses connaissances plus profondes et plus utiles, il entreprit en 1760 un voyage en France, en Allemagne et en Italie. Les bibliothèques des monastères et des abbayes les plus célèbres furent visitées par lui; il y puisa aux sources authentiques des matériaux pour l'histoire de la musique d'église qu'il projetait. A Bologne, il se lia d'amitié avec le père Martini, qui s'occupait alors de son histoire générale

de la musique. Ces deux savans hommes se communiquèrent réciproquement les richesses scientifiques qu'ils avaient amassées, et convinrent d'entretenir une correspondance pour s'éclairer mutuellement sur leurs travaux. Gerbert fut d'abord étonné du nombre immense de livres relatifs à la musique que Martini avait rassemblés; mais il assure qu'il en découvrit depuis lors beaucoup d'autres dans les bibliothèques d'Allemagne, et qu'il les a fait connaître à son tour au savant italien. Il a rendu compte de son voyage et de ses découvertes dans un ouvrage intitulé : *Iter Alemanicum, accedit italicum et gallicum*, St-Blaise, 1765, in-8°. Une seconde édition de ce livre a paru en 1773, in-8°. On en connaît aussi une traduction allemande par Kœhler, Ulm, 1767, in-8°.

En 1762, Gerbert annonça par un prospectus imprimé son dessein d'écrire l'*Histoire de la musique d'église*. Ce prospectus a été inséré dans le premier volume des *Lettres critiques* de Marpurg (*Kritische Briefe über die Tonkunst*). De retour dans son monastère, il se livra à ce travail qui fut terminé, et qui sortit des presses de l'abbaye en 1774, malgré les soins de tout genre exigés par l'administration de l'abbaye de St-Blaise, dont il avait été nommé prince abbé en 1764, et quoiqu'un grand incendie eût dévoré, en 1768, les bâtimens de l'abbaye, l'église, la bibliothèque, et même une partie des matériaux qu'il avait rassemblés; ce qui entraîna un retard de plus de trois ans. L'ouvrage dont il est ici question est intitulé : *De Cantu et Musicâ sacrâ, a primâ ecclesiæ ætate usque ad præsens tempus. Typis San-Blasianis*, 1774, 2 vol. in-4°. Il est divisé en quatre livres. Le premier a pour objet la musique des premiers siècles de l'église; le second traite de l'art au moyen âge; le troisième, de la musique polyphone ou à plusieurs parties, soit vocale, soit instrumentale; le quatrième, enfin, décrit les progrès de la musique religieuse depuis le quinzième siècle jusqu'à nos jours. On trouve dans cet ouvrage des détails curieux sur la notation dans le moyen âge, sur l'origine de la musique mesurée, sur les instrumens et particulièrement sur l'orgue. Toutefois on doit regretter que le savoir spécial de l'abbé Gerbert en musique n'ait pas été plus étendu. En beaucoup d'endroits de son livre, on remarque qu'il raisonne plus en érudit qu'en musicien.

Les recherches de l'abbé Gerbert, pour la rédaction de son histoire de la musique sacrée, lui avaient procuré la connaissance d'un grand nombre d'écrivains sur cet art, qui avaient vécu depuis le troisième siècle de l'ère vulgaire jusqu'au quinzième, et dont les ouvrages avaient été enfouis dans les bibliothèques jusqu'à l'époque où ce savant homme les tira de l'oubli. Il en fit faire des copies qu'il corrigea aussi bien qu'il put, et les publia au nombre de plus de quarante, sous ce titre : *Scriptores ecclesiastici de musicâ sacrâ potissimum, ex variis Italiæ, Galliæ et Germaniæ codicibus manuscriptis collecti et nunc primum publicâ luce donati. Typis San Blasianis*, 1784, in-4°, 3 vol. On peut considérer la publication de cette collection comme un des plus grands services qui aient été rendus à l'art musical. Combien d'erreurs et de préjugés accrédités ont été détruits par l'ordre chronologique de ces monumens authentiques! Combien est devenue facile la vérification des faits importans et des découvertes, soit dans le chant, soit dans la notation, soit dans la composition à plusieurs voix, depuis que chacun peut avoir sous les yeux des monumens qui, auparavant, étaient épars dans les diverses contrées de l'Europe; et dans des lieux où il était difficile de les chercher! Malheureusement, l'imperfection qui semble inséparable de toute production de l'homme, s'est attachée à cette utile collection. Elle renferme les traités de musique d'Alcuin, d'Aurélien de Réomé, de Remi d'Auxerre, de Notker surnommé *Labeo*, à cause de ses grosses lèvres, de Huchald ou Hucband de Saint-Amand, de Reginon

de Prum, d'Odon, abbé de Cluni, d'Adelbold, de Gui d'Arezzo, de Bernon, d'Hermann Contract, de Guillaume d'Hirschau, de Theoger de Metz, du scolastique Aribon, de Jean Cotton, de Saint-Bernard, d'Eberhardt de Frisingue, d'Engelbert d'Aimont, de Jean Aegidius, moine espagnol, de Francon de Cologne, d'Élie de Salomon, de Marchetto de Padoue, de Jean de Muris, de Jean Heck, d'Adam de Fulde, et de quelques anonymes. Dans le choix de ces auteurs, l'abbé Gerbert n'a pas montré le discernement nécessaire pour la direction de son entreprise, car les traités de musique d'Alcuin, de Remi d'Auxerre, d'Adelbold, de Theoger de Metz et autres, qui sont dans la collection, n'offrent rien d'intéressant, tandis qu'on n'y trouve pas des ouvrages importans qui n'ont jamais été publiés, et qui auraient comblé des lacunes de l'histoire de la musique. Tels sont ceux de Jérôme de Moravie, de Hothbi, de Robert de Handlo, de Walter Odington, de Philippe de Vitry, de Jean le Chartreux, d'Anselme de Parme, de Tinctoris, et deux anonymes de la bibliothèque du roi à Paris. L'abbé Gerbert a d'ailleurs été mal servi par ses correspondans, car on lui a envoyé des copies incorrectes de manuscrits qui n'étaient pas les meilleurs qu'on eût pu choisir, et ce ne furent pas toujours les ouvrages les plus importans d'un auteur qu'on lui fit parvenir. Ainsi, au lieu du grand traité de Jean de Muris intitulé *Speculum musicæ*, dont il y a un beau manuscrit à la bibliothèque du roi à Paris (nº 7207, in-fol.), et de l'intéressant traité du contrepoint du même auteur, on lui a fait parvenir un ouvrage incomplet et rempli de fautes, sous le titre de *Summa Musicæ*. J'ai fait remarquer à l'article *Francon*, qu'une fort mauvaise copie du traité de la musique mesurée de cet écrivain a été fournie à l'abbé Gerbert, qui ne s'en est pas aperçu, ou qui n'a pas su faire les corrections. Le traité du contrepoint du même auteur n'a point été connu du savant abbé. Malgré ces défauts, qui sont sans doute considérables, on ne peut nier les services que la collection dont il s'agit a rendus à l'histoire de l'art : c'est de sa publication que date la bonne direction qui a été prise pour l'étude de la musique du moyen âge. L'abbé Gerbert est mort à Saint-Blaise le 13 mai 1792, à l'âge de 73 ans.

GERDY (P.-N.), docteur en chirurgie, chirurgien de l'hôpital de la Pitié, professeur d'anatomie, de physiologie, de chirurgie, agrégé de la faculté de médecine de Paris, né à Loches (Aube), le 1er mai 1797, est auteur de plusieurs ouvrages estimés relatifs à sa profession. Il a publié dans le *Bulletin universel des Sciences* (janvier 1830), de M. de Ferrussac, une *Note sur les mouvemens de la langue et du pharynx dans la production de certains sons de la voix*. Au mois de mai de la même année il adressa, à propos de cette note, une réclamation à l'Académie des Sciences de l'Institut de France, contre le rapport de Cuvier sur le mémoire de Bennati, concernant le mécanisme de la voix pendant le chant. Cette réclamation n'a point eu de suite. M. Gerdy a depuis lors développé ses idées dans l'article *Voix*, qu'il a écrit pour l'*Encyclopédie méthodique*.

GERHARD (JUSTIN-EHRENFRIED), habile facteur d'orgues, né dans le duché de Weimar, vivait vers le milieu du 18e siècle. Il commença, en 1751, la construction d'un grand orgue avec un carillon qui devait remplacer l'ancien instrument construit par Weisse; mais le 3 novembre 1752, un incendie réduisit en cendre l'église avec la ville.

GERHARD (GUILLAUME), conseiller de légation et négociant à Leipsick, est né à Weimar le 29 novembre 1780. Il a publié douze chansons allemandes à voix seule, avec accompagnement de piano, Leipsick, Hofmeister.

GERKE (AUGUSTE), violoniste et compositeur, né en Pologne vers 1790, s'est fait connaître par beaucoup de composi-

tions qui ne manquent ni d'originalité ni d'agrément. Ses principaux ouvrages sont: 1° Ouverture pour l'orchestre (en *ut*), op. 4. Leipsick, Breitkopf et Haertel. 2° Ouverture avec violon principal, op. 10. *ibid.* 3° Ouverture militaire à grand orchestre, avec trois coups de pistolet (en *la*), op. 13. *ibid.* 4° Polonaises à grand orchestre, liv. 1 et 2. op. 11. *ibid.* 5° Pièces pour harmonie et musique militaire, œuvres 9 et 12. *ibid.* 6° Sicilienne variée et pot-pourri pour violon et orchestre, op. 5 et 6. *ibid.* 7° Polonaise pour violon avec acc. de quatuor, op. 3 et 20. *ibid.* 8° Trios pour deux violons et violoncelle, op. 2 et 8. *ibid.* 9° Duos pour 2 violons, op. 1, 7 et 16. *ibid.* 10° Amusement pour le piano, à quatre mains, op. 21, Leipsick, Peters. 11° Pièces pour piano seul, op. 14, 19, 22 et 23. Leipsick, Breitkopf, Peters. 12° Valses pour le piano.

GERKE (OTTO), violoniste né à Gotha en 1807, et fixé dans cette ville, est élève de Spohr. Il a publié : 1° Quatuor brillant pour le violon, op. 1, Leipsick, Hofmeister. 2° Divertissement pour le piano, op. 2, liv. 1 et 2. *ibid.* 3° Solo pour violon et quatuor. 4° Pot-pourri pour clarinette et orchestre, tiré de l'opéra *Jessonda*. op. 4.

GERL ou GERLE (CONRARD), est le plus ancien luthier allemand dont le nom soit connu jusqu'à ce jour. Il vivait à Nuremberg, en 1461.

GERL (HANS) ou GERLE, fils du précédent, né à Nuremberg vers la fin du quinzième siècle, s'est également distingué par la facture de ses luths et de ses violons ou violes (*geigen*), par son talent à jouer de ces instrumens, et par ses compositions instrumentales, les plus anciennes de leur genre qui soient connues aujourd'hui. Les titres de ses ouvrages, en ancien allemand, sont : 1° *Lauten-Partien in der Tabulatur*, Nuremberg, 1530, petit in-4° obl.; 2° *Musica teutsch, auf die grossen uud kleinen Geygen, auch Lautten, welcher massen die mit grundt und Art irer Composition dem Gesang in die Tabulatur zu ordnen und zu setzen ist, sambt verborgener Application und Kunst, darin ein ytlicher Liebhaber und anfenger berürtes Instrument so darzu naigung dregt an ein sonderlichen Meyster mensurlich durch tegliche Vbung leychtlich Kumenkan ; durch Haus-Gerle, Lautenist, Bürger und Lautenmacher zu Nürnberg. Im Jar.* 1533 (Musique allemande pour les grands et petits violons, et les luths, dans laquelle on peut mettre, suivant le genre de la composition, le chant dans la tablature, etc.). Le troisième a pour titre : *Musica und Tabulatur, auff die Instrument der kleinen und grossen Geygen*, etc. Le reste du titre est semblable au précédent. L'ouvrage, corrigé et amélioré, est augmenté de neuf allemandes, de 36 chansons flamandes et françaises, et de deux motets. La souscription de l'imprimeur est: *Gedruckt zu Nürnberg bey Jheronimus Formschneider, im* 1546, in-4°. Les titres des deux premières éditions ont été envoyés à Walther (auteur du Lexique de musique) à Weimar, en 1735; celui de la troisième se trouve dans les Essais de Gruber sur la littérature musicale (p. 36). Doppelmayr dit que Gerle mourut vers 1570.

GERL ou GOERL (FRANÇOIS), acteur et compositeur de petits opéras, était attaché au théâtre Schikaneder, à Vienne, avant 1794, puis il passa au théâtre national de Brünn, où il paraît avoir continué d'écrire pour la scène. Parmi ses ouvrages dramatiques on cite ceux-ci 1° *Das Schlaraffenland* (Le Pays des utopies), à Vienne; 2° *Die Wiener-zeitung* (La Gazette de Vienne), ibid. Ces deux opéras ont eu peu de succès. 3° Chant funèbre sur la mort de Rolla, à Brünn, en 1796; 4° *Graf Balbarone, oder die Maskerade* (Le comte Balbarone, ou la mascarade), opérette, *ibid.*, 1796. Ces deux pièces ont réussi. 5° *Der Stein der Weisen* (La Pierre philosophale), 1797; 6° *Der dumme Gaertner* (Le stupide Jardinier), 1re partie.

GERLACH (. . .), facteur de pianos et de clavecins, était établi à Hambourg en 1790; ses instrumens étaient estimés. Son fils, pianiste et compositeur, est fixé à Copenhague depuis plus de vingt ans. Il a publié quelques petites pièces pour le piano, des danses et des polonaises pour le violon.

GERLAND ou GARLAND, en latin *Gerlandus*, chanoine de l'abbaye de Saint-Paul, de Besançon, dans le douzième siècle, y établit la réforme, et en fut nommé le premier prieur régulier, en 1131. Il mourut vers 1147, à Lantenans, village situé près de Baume-les-Dames, où il avait fondé une maison de chanoines réguliers. L'abbé Gerbert a recueilli des fragmens de peu d'importance sur la musique dont ce Gerland est auteur, et les a publiés d'après un manuscrit de la bibliothèque de Vienne, dans le deuxième volume de sa collection des écrivains ecclésiastiques sur la musique, tome 2, p. 277.

GERMAIN (Mlle SOPHIE), née à Paris le 1er avril 1776, appartenait à une famille honorable qui ne négligea rien pour lui donner non seulement une bonne éducation, mais même une instruction plus étendue et plus forte qu'on ne donne habituellement aux femmes. La géométrie, l'histoire, la géographie, les sciences naturelles, la philosophie occupèrent tour à tour son esprit, doué d'une intelligence remarquable. Ayant lu, par hasard, dans l'*Histoire des mathématiques* de Montucla, le récit de la mort d'Archimède, que la prise de Syracuse n'avait pu distraire de ses méditations géométriques, elle prit un goût passionné pour une science qui, par ses hautes combinaisons, pouvait conduire à une telle indifférence des choses humaines, et dès-lors cette science devint son unique occupation, malgré les obstacles que sa famille opposait à un goût si peu ordinaire chez les personnes de son sexe et de son âge. Parvenue à l'âge de trente-deux ans, Mlle Germain avait cultivé en silence les mathématiques, laissant à peine soupçonner dans sa société la plus intime qu'elle s'occupait de telles sciences, tant il y avait de simplicité et d'absence de pédantisme dans sa conversation, lorsqu'un événement inattendu vint la tirer de l'obscurité où elle s'était cachée jusqu'alors. En 1808, Chladni vint à Paris et y fit connaître ses découvertes relatives aux phénomènes des vibrations des plaques élastiques, dont l'ensemble a créé une nouvelle branche de la science de l'acoustique. Étonnée par la nouveauté des résultats obtenus dans les expériences du savant allemand, l'académie des Sciences de l'Institut de France s'empressa, un peu légèrement peut-être, de mettre au concours pour l'année 1812 cette question : *Donner la théorie mathématique des vibrations des surfaces élastiques, et la comparer à l'expérience.* La question était prématurée en ce que les observations sur le nouvel ordre de faits n'étaient pas complètes, et en ce que la science de l'analyse n'était pas arrivée au point où toutes les difficultés du problème auraient pu être résolues. Cependant, émue d'intérêt à la publication de ce sujet de concours, dont elle n'appréciait pas alors toute la portée, Mlle Germain résolut d'entrer en lice, et se mit au travail. Je crois ne pouvoir mieux faire que d'emprunter à la *Biographie universelle et portative des contemporains*, de Rabbe, le compte-rendu de ce concours intéressant, qui fut renouvelé trois fois. Ce compte-rendu n'est lui-même que l'abrégé de l'avertissement placé par Mlle Germain en tête du livre dont il sera parlé tout à l'heure.

« En octobre 1811, Mlle Germain adressa à l'Institut un mémoire dans lequel elle proposait l'hypothèse qui donne, au lieu de la raison inverse du rayon de courbure d'une courbe, cas résolu par Euler, la somme des raisons inverses des rayons de deux courbures principales d'une surface. Lagrange remarqua cette hypothèse, et en déduisit l'équation qu'elle aurait dû donner elle-même en se conformant aux règles du

calcul. La classe des sciences de l'Institut remit la question au concours, avec un délai de deux années. Avant le 1er octobre 1813, Mlle Germain envoya un mémoire qu'elle terminait par la comparaison entre les résultats de la théorie et ceux de l'expérience. L'équation du problème se trouvait justifiée, sans être encore démontrée : ce qui exigea un troisième concours, dont le délai devait expirer le 1er octobre 1815. La difficulté semblait alors réduite à démontrer, soit l'hypothèse de Mlle Germain, soit toute autre hypothèse qui menât également à l'équation connue. Dans ces deux premiers mémoires, Mlle Germain s'était bornée à la théorie des plaques élastiques. Dans le troisième, qu'elle envoya avant le 1er octobre 1815, elle appliqua particulièrement son hypothèse à la recherche de l'équation des surfaces cylindriques vibrantes. La classe accorda le prix à son mémoire, mais en annonçant que sa solution n'était pas entièrement satisfaisante. C'est depuis cette époque que Mlle Germain ne cessa de multiplier les expériences, les calculs et les réflexions. Elle eut alors l'idée de communiquer sa démonstration à M. Fourier, secrétaire perpétuel de la classe des sciences de l'Institut. Cet illustre géomètre lui dit qu'il préférerait une démonstration purement géométrique : il lui proposa pour modèle celle que Jacques Bernouilli avait donnée pour le cas de la lame droite. Mlle Germain, après avoir bien saisi son explication, en appliqua les principes aux diverses surfaces, et obtint la démonstration géométrique de son hypothèse. »

En 1821, Mlle Germain publia enfin le résultat de ses travaux sous ce titre : *Recherches sur la théorie des surfaces élastiques*, Paris, Courcier, in-4°. Elle y présente son hypothèse où, désignant par R, R', les rayons de principales courbures *naturelles* d'une surface, et par r, r', les rayons de principales courbures *élastiques* de la même surface, elle propose de regarder l'action des forces d'élasticité comme proportionnelle à la quantité

$$\frac{1}{r}+\frac{1}{r'}-\left(\frac{1}{R}+\frac{1}{R'}\right).$$

Faisant le coefficient N^2, fonction de la résistance ou élasticité naturelle de la surface et d'une certaine puissance de son épaisseur, Lagrange avait déduit de cette hypothèse l'équation :

$$N^2\left(\frac{d^4z}{dx^4}+2\frac{d^4z}{dx^2dy^2}+\frac{d^4z}{dy^4}\right)+\frac{d^2z}{dt^2}=0$$

C'est cette équation que Mlle Germain a eu à démontrer, et c'est ce qu'elle a fait dans l'ouvrage précité ; ouvrage non seulement du ressort de la géométrie, mais où se trouve une multitude de faits qui intéressent la musique, particulièrement la construction des instrumens. Toutefois, malgré les travaux de cette dame, dont le nom rappellera toujours un phénomène d'intelligence et de conception féminine, et nonobstant les recherches de Fourier, de M. Cauchy et d'autres géomètres, la loi générale et transcendante des vibrations de surfaces élastiques quelconques est encore à trouver : on n'a donné jusqu'à ce jour que des résolutions partielles. Mlle Germain a publié, en 1826, un supplément de son premier ouvrage, intitulé : *Remarques sur la nature, les bornes et l'étendue de la question des surfaces élastiques, et équations de ces surfaces,* Paris, Bachelier, in-4°. Déjà elle avait adressé à l'Académie des Sciences de l'Institut, le 18 mars 1824, un mémoire manuscrit *Sur l'emploi de l'épaisseur dans la théorie des surfaces élastiques*. Le rapport des commissaires se fit longtemps attendre ; on a appris depuis lors que le manuscrit s'était égaré. Mlle Germain a aussi fait insérer dans les *Annales de physique et de chimie*, de 1828, un *Examen des principes qui peuvent conduire à la connaissance des lois de l'équilibre du mouvement des solides élastiques*. Cette femme intéressante est morte, le 17 juin 1831, des suites d'un cancer.

GERN (G.), aîné de deux frères de ce nom, brilla comme basse chantante au

théâtre de Berlin, au commencement de ce siècle. Il était né à Rottendorf, près de Würtzbourg. En 1780, il se rendit à Munich, en qualité de chanteur de la cour électorale; de là il alla à Berlin en 1801, avec un traitement de 1200 thalers. La voix de ce chanteur avait beaucoup de puissance et d'étendue, particulièrement dans les sons graves. Le portrait de Gern a été gravé par Karcher, en 1795.

Le frère de ce chanteur, qui possédait aussi une voix de basse, était au théâtre de Berlin en 1795, et s'y faisait applaudir.

GERO (JEAN DE), contrapuntiste italien du 16e siècle, a publié : 1° *Madrigali e canzoni alla francese, a 2 voci,* Venise, Gardane, 1552, in-4°. Bononcini a cité cet ouvrage dans le 7me chapitre (non dans le 6me, comme le dit Walther) de son *Musico prattico;* 2° *Madrigali a 3 voci,* Venise, 1556, in-4°. Il y a d'autres éditions de ce recueil publiées en 1559 et 1570. Draudius cite cette dernière sous le titre de *Tricinia.*

GÉRONO (HYACINTHE-CHRISTOPHE), né à Paris le 4 décembre 1797, fut admis comme élève de la classe de flûte au Conservatoire de Paris, dans le mois de décembre 1813, et fit ensuite un cours d'harmonie dans la même école. Cet artiste a publié divers morceaux de sa composition, entre autres : 1° Thème avec neuf variations pour flûte et piano, Paris, Carli; 2° Thème varié pour piano et violoncelle, Paris, Mme Joli.

GERSBACH (JOSEPH), né à Sæckingen, près de Fribourg, où son père était meunier, fut envoyé dans sa treizième année au gymnase de Villingen, dans la Forêt-noire, pour y faire ses études. Destiné par la nature à être poète et musicien, il se distingua bientôt comme chanteur et comme organiste, et peu de temps lui suffit pour apprendre à jouer de presque tous les instrumens. Son talent précoce le fit nommer directeur du chant religieux dans le couvent de Villingen, quoiqu'il ne fût pas encore parvenu à l'âge où l'on remplit ordinairement de telles fonctions. Après avoir quitté Villingen, il alla à Fribourg pour y étudier le droit et y compléter ses connaissances littéraires; il ne s'y servit de la musique que comme d'un moyen de pourvoir à sa subsistance. Ses études étant achevées, il accepta une place de professeur à Gottstadt, sur le lac de Bienne; de là il se rendit à Yverdun où il fit la connaissance de Pestalozzi. Dès ce moment, l'éducation musicale du peuple, et particulièrement de la jeunesse, devint l'objet de ses travaux. Appelé à Zurich pour y remplir les fonctions de professeur de musique, il y passa les dix années les plus heureuses de sa vie, uniquement occupé de la réalisation de ses projets artistiques. Ses liaisons avec Nægeli le confirmèrent dans ses vues relativement à l'enseignement de la musique et du chant; il s'attacha à perfectionner les méthodes, à les rendre plus faciles, et le grand nombre d'élèves qu'il forma dans son école lui prouvèrent qu'il ne s'était pas trompé dans le choix de ses moyens, surtout en ce qui concernait le rhythme et la mesure. Ce fut par cette partie qu'il fixa sur lui l'attention des instituteurs de musique de l'Allemagne. Des avantages qu'on lui offrit à Nuremberg le décidèrent à quitter Zurich; mais il ne resta pas longtemps dans sa nouvelle résidence, car il accepta en 1813 une place de professeur dans une institution qui venait d'être fondée à Würzbourg. Après un an de séjour dans cette ville, il retourna en Suisse, donna des leçons dans quelques institutions pendant l'année 1817, et enfin accepta une nouvelle nomination de professeur à Nuremberg, où il publia son premier recueil de chants à quatre voix, sous le titre : *Wander Voglein* (Petits oiseaux voyageurs); ces chants ont eu beaucoup de succès. En 1823, Gersbach fut appelé au séminaire des instituteurs, à Carlsruhe. Il y donna une vive impulsion aux perfectionnemens de la musique religieuse à quatre voix, et à l'usage de l'orgue dans les églises. L'introduction de petites orgues dans

les écoles évangéliques, pour l'accompagnement du chant, est due à ses soins. Ce fut aussi sous ses auspices que se forma une société pour l'amélioration du chant d'église. Il publia à cette occasion une collection de chants chorals à quatre voix. Dans le même temps, il écrivit aussi beaucoup de chansons pour ses élèves, mais il n'en publia qu'un recueil intitulé *Singvoglein* (Les petits oiseaux chanteurs). Sa santé s'était dérangée par suite de travaux trop assidus; il obtint un congé pour la rétablir et fit un voyage en Suisse dans le dessein d'y publier un traité d'harmonie qu'il avait écrit d'après les principes de l'abbé Vogler; cependant cet ouvrage n'a pas paru. Gersbach ne donna dans ce voyage à Zurich que de grands tableaux pour l'enseignement dans les écoles, et deux cahiers de canons et de petites fugues. De retour à Carlsruhe, il reprit ses travaux comme second professeur au séminaire. Il est mort en cette ville le 3 décembre 1830, des suites d'une fièvre nerveuse.

GERSON (JEAN CHARLIER DE), chancelier de l'université de Paris, fut surnommé *le docteur très-chrétien*, et fut considéré comme l'homme le plus savant de France dans les matières théologiques, aux quatorzième et quinzième siècles. Son nom véritable était *Charlier;* celui de *Gerson* lui fut donné du village où il vit le jour, près de Rethel, le 14 décembre 1365. Il mourut à Lyon, à l'âge de soixante-quatre ans, le 12 juillet 1429. Dans l'édition complète de ses œuvres, publiée en 1706, à Amsterdam par Dupin (5 vol. in-fol.), on trouve un petit poème latin intitulé *De laude Musices*. On trouve aussi au troisième volume de la même collection un petit traité intitulé : *De Canticorum originali ratione*, et enfin la description de quelques instrumens dont il est parlé dans l'Écriture sainte.

GERSTACKER (FRÉDÉRIC), considéré en Allemagne comme un des plus habiles maîtres de l'art du chant, naquit à Schmiedeberg, dans la Saxe, en 1787. Son père était chirurgien, et le destinait à l'étude de la médecine. Mais un goût prononcé pour la musique le décida à se livrer à la culture de cet art. Il en avait commencé l'étude dans le lieu de sa naissance; son arrivée au collége de Sainte-Croix, à Dresde, lui fournit les moyens de perfectionner son talent pour le chant. Comme élève de cette école, il devait chanter dans les chœurs du théâtre italien; il dut à cette circonstance de fréquentes occasions d'entendre les bons chanteurs de ce théâtre. Doué par la nature d'une belle voix de ténor, étendue et flexible, et d'un bel extérieur, il comprit que l'art dramatique était sa vocation, et il s'y livra sans réserve. Son début eut lieu comme premier ténor au théâtre de Chemnitz, puis il se fit entendre à Freiberg. Après avoir acquis une certaine habitude de la scène, il retourna à Dresde, et ne tarda pas à y acquérir la réputation d'un habile chanteur; mais ce fut surtout à Leipsick qu'il obtint de brillans succès. Tous les journaux de son temps ont retenti de son éloge; ce fut un véritable enthousiasme. A Cassel, à Hambourg, en Danemarck, en Hollande, partout enfin, il fut accueilli comme un artiste de premier ordre en son genre, et sa renommée s'accrut chaque jour dans tout le nord de l'Europe. Cet artiste distingué est mort à Cassel dans l'été de 1825, à l'âge de trente-sept ans, et dans toute la puissance de son talent.

GERSTENBERG (JEAN-GUILLAUME), consul danois à Lubeck, né à Tondern en 1737, a écrit une dissertation sur la poésie lyrique italienne (*Schlechte Einrichtung des Italienischen Singgedichts*), que Cramer a insérée dans son *Magasin de Musique* (2ᵉ ann. p. 629-650). On a aussi de cet amateur de musique une autre dissertation sur une nouvelle manière de chiffrer les accords dans la basse continue (*Ueber eine neue Erfindung den Generalbass zu beziffern*), qui a été publiée dans le *Magazin des Sciences et de la Littérature de Gottingue* (1780, nº 4, p. 1-27).

Enfin Gerstenberg est aussi l'auteur de *Minona, ou les Anglo-Saxons, mélodrame tragique, mis en musique par le maître de chapelle Schulz, mais jusqu'à ce jour inconnu,* Hambourg, 1786.

GERSTENBERG (J. D.), pianiste et compositeur, né à Gotha suivant le titre de son second œuvre de sonates, s'est rendu en Russie, vers 1791, et s'y est fait libraire et marchand de musique. En 1796, il établit à Gotha un atelier pour la gravure de la musique. On connaît de cet artiste : 1° 12 chansons allemandes à voix seule avec accompagnement de piano. Dresde, 1787, in-4°. 2° 6 sonates pour le clavecin, op. 1. Leipsick, 1787. 3° Six sonates *idem*, op 2. Leipsick, 1789.

GERVAIS (CLAUDE), violiste de la chambre de François Ier, roi de France, a publié un livre de pièces de viole à cinq parties, chez les héritiers de Pierre Attaignant en 1556. Il y a dans ces pièces un mérite remarquable de facture.

GERVAIS (CHARLES-HUBERT), né à Paris le 19 février 1671, musicien médiocre qui, par des protections de cour devint maître de la musique de la chambre du duc d'Orléans, régent du royaume, puis maître de la chapelle du roi. Il mourut à Paris le 15 janvier 1744, à l'âge de près de 73 ans. Gervais a donné à l'Opéra : *Médée,* en 1697, opéra en 5 actes qui eut peu de succès, *Hypermnestre,* en 1716; une partie de la musique de cet ouvrage avait été écrite par le régent; *Les Amours de Protée,* en 1720. On a dit aussi que le régent avait fait avec Gervais la musique d'un opéra intitulé *Panthée,* qui fut représenté dans les appartemens du Palais-Royal. On trouve à la bibliothèque du roi à Paris 45 motets de Gervais en manuscrit, sous le n° V. 300, in-fol. Toute cette musique est fort mal écrite.

GERVAIS (LAURENT), né à Rouen dans les dernières années du dix-septième siècle, fut d'abord professeur de musique à Lille, maître de clavecin et membre de l'Académie de cette ville, puis se rendit à Paris et s'y fit marchand de musique. Il est auteur d'une *Méthode pour l'accompagnement du clavecin, qui peut servir d'introduction à la composition et apprendre à bien chiffrer les basses.* Paris, 1734, in-4°. Gervais a aussi publié deux livres de cantates, *Ragotin, ou la sérénade burlesque,* un livre de cantates à voix seule avec symphonie, et deux livres d'airs sérieux et à boire.

GERVAIS (PIERRE-NOEL), fils d'un musicien français au service de l'électeur palatin, naquit à Mannheim vers 1756, et reçut des leçons de violon de Ignace Fraenzl. Arrivé à Paris, vers 1784, il se fit entendre l'année suivante au concert spirituel, et se fit applaudir par la justesse et la pureté de son jeu. En 1791, il se rendit à Bordeaux comme premier violon du grand théâtre de cette ville. Gerber dit que cet artiste mourut à Lisbonne, vers 1795, des suites d'un duel; c'est une erreur, car j'ai entendu, en 1801, Gervais dans un concours qui avait été ouvert au conservatoire de musique de Paris, pour une place de professeur de violon, vacante par la mort de Gaviniès. Il tirait peu de son du violon, et son style était froid; mais il y avait beaucoup de justesse et de netteté dans son jeu. La place ne lui fut pas accordée, il retourna à Bordeaux et y mourut vers 1805. On a de cet artiste trois concertos pour le violon, le premier en *ut*, le second en *ré,* le troisième en *mi* bémol. Ils ont été gravés à Paris, chez Imbault.

GERVASONI (CHARLES), écrivain sur la musique, naquit à Milan le 4 novembre 1762. Ses parens le destinaient à l'état ecclésiastique et lui firent faire des études littéraires et musicales. Le goût de la musique devint bientôt si vif en lui, qu'il ne fit que peu de progrès dans les sciences physiques et mathématiques pour lesquelles il avait été envoyé à l'école de Brera. Après avoir renoncé à entrer dans un monastère, il s'était décidé à embrasser la profession d'ingénieur; mais celle-ci

fut à son tour oubliée pour la musique. Après la mort de son père, Gervasoni fit un voyage à Naples, dans le but d'augmenter ses connaissances dans les différentes parties de la musique. Il jouait du violon, de l'archiluth, du clavecin ; cependant, au lieu de se livrer uniquement à la culture de l'art, il se fit négociant. Après deux années passées en spéculations infructueuses, il se retira des affaires, et ne s'occupa plus que de la musique. La lecture des traités de théorie et d'histoire concernant cet art devint son occupation habituelle, et bientôt il fut assez habile pour donner des leçons de clavecin et de musique vocale. En 1789 il fut appelé à Borgo Taro, en qualité de maître de chapelle de l'église principale, et la plus grande partie de sa vie s'écoula dans l'exercice des fonctions de cette place.

La société italienne des sciences, belles-lettres et arts, ayant été fondée en 1807, Gervasoni fut nommé un des membres de la section de musique qui fut composée de lui, de Paisiello, de Zingarelli, de Fr. Canetti, d'Ambroise Minoja, du P. Mattei, de J. Buccioni, et de M. Santucci. Gervasoni est mort à Milan le 4 juin 1819, à l'âge de 57 ans. Ce musicien s'est fait connaître par la publication des ouvrages dont les titres suivent : 1° *La Scuola della Musica in tre parti divisa*. Placenza, 1800, 1 vol. de texte, de 552 pag., et un volume d'exemples gravés. La première partie, précédée d'un discours préliminaire où il est traité du système musical des Grecs et de l'ancienne solmisation, est une introduction générale à la pratique de la musique. La deuxième est relative aux élémens de cet art, et renferme un aperçu du mécanisme des divers instrumens. La troisième partie traite de la composition. Cet ouvrage manque de la netteté et de la précision nécessaires aux livres élémentaires, et Gervasoni est souvent verbeux où il aurait fallu être concis. Beaucoup de renseignemens sur les instrumens donnés dans ce livre sont surannés ou incomplets. Les deux premières parties de l'ouvrage de Gervasoni ont servi de base au premier volume du *Manuel complet de musique vocale et instrumentale, ou Encyclopédie musicale*, par A. E. Choron et M. Adrien de Lafage (Paris, 1836, in-18). Il y a lieu d'être étonné que Choron ait choisi pour introduction de sa compilation un livre si peu d'accord avec ses idées philosophiques. Il aurait pu prendre pour toute la partie élémentaire, l'harmonie et la composition, celui de Galeazzi (V. ce nom), bien supérieur à l'autre. 2° *Carteggio musicale di Carlo Gervasoni con diversi suoi amici professori, ec., maestri di cappella, in cui si dimostra l'utilità della Scuola della musica, si propongono e si sciolgono alcuni dubbi alla medesima Scuola relativi*, etc. Parme, 1804, presso Luigi Mussi, 156 pages in-8°. Une deuxième édition de cette correspondance a été publiée à Milan, dans la même année (Presso Agnelli, 1804) en 149 pages in-8°. Ainsi que le titre l'indique, ce recueil de lettres a été publié dans le but de favoriser le succès de *La Scuola della musica*. Dans la dernière lettre, Gervasoni donne une notice prolixe de sa vie. 3° *Nuova Teoria di Musica ricavata dall' odierna pratica, ossia metodo sicuro e facile in pratica per ben apprendere la musica, a cui si fanno precedere varie notizie storico-musicali*. Parma, dalla stamperia Blanchon, 1812, in-8° de 455 pages. Ce volume est l'ouvrage le plus intéressant de l'auteur; il contient (p. 15-75) des notions sur la situation de la musique en Italie à l'époque où il fut publié; des notices biographiques sur les musiciens italiens du dix-huitième siècle, où sont des renseignemens qui n'existent point ailleurs (p. 77-302); enfin, des considérations générales sur les diverses parties de la théorie et de la pratique de la musique.

GESIUS (BARTHOLOMÉ), musicien de ville et chantre à Francfort sur l'Oder, vers 1600, né à Munchberg, fut un des

plus laborieux compositeurs de musique sacrée de son temps, comme on peut le voir par la liste assez nombreuse de ses ouvrages imprimés. On croit qu'il est mort en 1613. Ses compositions connues sont : 1° *Historia der Passion, wie sie uns der Evangelist Johannes beschrieben, mit* 2, 3, 4 *und* 5 *Stimmen* (Histoire de la passion telle qu'elle est décrite par l'évangeliste St-Jean, à 2, 3, 4 et 5 voix), Wittemberg, 1588, in-fol. 2° *Teutsche geistliche Lieder mit* 4 *Stimmen* (Cantiques spirituels allemands à 4 voix), 1594. 3° *Hymni quinque vocum de præcipuis Festis anniversariis*, Wittemberg, 1595, in-4°. 4° *Melodiæ quinque vocum*, Francfort sur l'Oder, 1598, in-4°. 5° *Psalmodia Choralis ;* avec une préface de Christophe Pelargi, 1600, in-8°. C'est probablement le même ouvrage qui est indiqué dans les catalogues de Francfort et autres sous le titre allemand : *Teutsche Lieder D. Lutheri und anderer frommer Christen, mit* 4 *und* 5 *Stimmen*. Francfort sur l'Oder, 1601, in-4°, et réimprimé en 1607, 1608 et 1616, in-12. 6° *Synopsis Musicæ practicæ, variis exemplis illustrata et exercitiis ad* 12 *modos in utroque cantu, regulari scilicet ac transposito amplificata*, Francfort, 1609, in-8°. 7° *Christliche musica, auff alle Tag Morgens und Abends, auch vor und nach dem Essen, etc.* (Musique chrétienne pour tous les jours, matin et soir, etc., à 4 voix), Wittemberg, 1605, in-8°. 8° *Christliche choral und figural Gesænge teutsch und lateinisch bey den leychbegængnissen und begræbnissen zugebrauchen* (Chants chorals et figurés à l'usage des funérailles). Francfort sur l'Oder, 1611, in-8°. 9° *Opus primum Cantionum ecclesiasticarum*, 1613, in-4°. Cet ouvrage contient des messes à 5, 6, 7, 8 et un plus grand nombre de voix. 10° *Opus secundum Cantionum ecclesiasticarum*, 1613, in-4°. Celui-ci renferme des Introïts, des Kyrie, etc., à 4, 5 et 6 voix. 11° *Cantiones nuptiales* 5, 6, 7 *et plurimum vocum*, 1614. 12° *Motettæ latino-germanicæ*, 1615. Tous ces ouvrages sont imprimés à Francfort, chez Hartmann. 13° *Fasciculus etlicher teutscher und lateinischer Motetten auff Hochzeiten und Ehrentægen, componirt mit* 4 *bis* 8 *Stimmen* (Recueil de quelques motets allemands et latins pour des jours de noces et de cérémonies, depuis 4 jusqu'à 8 voix), Francfort, 1616, in-4°. 14° *Missæ* 5, 6 *et plurimum vocum*, Francfort, 1621, in-4°. 15° *Vierstimmiges Handbuchlein*, Francfort, 1621, in-8°. 16° *teutsche und lateinische Hochzeit Gesæng, mit* 5, 6, 8 *und mehr Stimmen* (Cantiques latins et allemands pour des jours de noces, depuis 5 jusqu'à 8 et un plus grand nombre de voix), Francfort, 1624, in-4°. 17° *Hymni Patrům cum Cantu*. Francfort, 1603, in-4°. Walther a écrit que la deuxième édition de l'abrégé de musique de Gesius, publiée à Francfort sur l'Oder, en 1615, in-8°, est augmentée d'un traité *De ratione componendi Cantus ;* Forkel, Gerber, Lichtenthal et plusieurs autres ont copié Walther sur ce point ; cependant il n'y a rien de semblable à cela dans cette édition, qui est divisée de cette manière : Cap. I. *De Clavibus et Vocibus musicalibus ;* Cap. II. *De Cantu ;* Cap. III. *De Mutatione ;* Cap. IV. *De Notulis ac Notularum punctis et pausis ;* Cap. V. *De Tactu et Signis ;* Cap. VI. *De Intervallis et Modis musices*. Ce dernier chapitre est suivi d'une collection d'hymnes à quatre voix, pour le matin et le soir. Parmi les exemples pour les muances, suivant la méthode des hexacordes, il y en a un à 2 voix fort ingénieux, sur ce distique latin :

*Ut rerum miseram faciem sola*mine fallam,
*Sola fa*cit *mire* vox, hilaratque cap*ut*.

La composition est arrangée de telle sorte, que les mutations de noms des notes sont toutes indiquées par les syllabes *ut*, *re*, *mi*, etc., qui entrent dans la construction des vers. Tous les exemples à plusieurs

voix, répandus dans ce livre, sont bien écrits.

GESLIN (PHILIPPE-MARC-ANTOINE), né à Riom (Puy-de-Dôme), en 1788, a été élève de Galin, d'après la méthode du méloplaste, et a ouvert des cours à Paris, d'après cette méthode, après la mort de son professeur. Il a publié : 1° *Exposition de la gamme, échelle élémentaire de la musique; pour servir d'introduction au cours analytique de musique, par la méthode du méloplaste,* Paris, 1823, in-8°, de 24 pages. 2° *Cours analytique de musique, ou méthode développée du méloplaste,* Paris, Janet et Cotelle, 1825, 1 vol. in-8°, avec 84 planches. Ouvrage d'une excessive faiblesse, où les qualités qui constituent la véritable méthode d'analyse manquent absolument, et qui prouve que l'auteur est un médiocre musicien. 3° *Exposition des bases de l'harmonie, pour servir de suite au cours analytique de musique par la méthode du méloplaste.* Paris, 1823, 40 pages in-8°, avec une planche. 4° *Cours complet d'harmonie par la méthode du méloplaste*, Paris, 1826, 1 vol. in-8°, avec planches. Mauvais ouvrage, rempli des fautes les plus grossières dans l'emploi et dans la succession des accords. M. Geslin a été nommé membre correspondant de la société des sciences et arts de Lille, en 1827. Depuis 1830, il a renoncé à l'enseignement de la musique, et s'est livré au commerce.

GESNER (VITUS-ALBERT), prêtre de l'ordre de Saint-Pancrace, vécut en Autriche dans la première moitié du dix-septième siècle. Il a fait imprimer à Vienne, en 1632, des motets ou airs spirituels de sa composition.

GESNER (JEAN-MATHIEU), né à Anspach en 1691, fut un des hommes les plus érudits de l'Allemagne. Après avoir fait ses études au gymnase de sa ville natale, et à l'université de Iéna, il fut d'abord professeur et bibliothécaire à Weimar, puis il alla enseigner à l'école S[t]-Thomas de Leipsick. Il a traité de la musique et de la manière d'en user dans les écoles, au deuxième chapitre (sect. XI, p. 150), de ses Institutions scolastiques.

GESSINGER (GEORGES-MARTIN), facteur d'orgues de la cour du prince d'Anspach, à Rothenbourg, sur la Teuber, fut considéré comme un artiste habile vers le milieu du dix-huitième siècle. Le célèbre facteur Schnell a été son élève. Gessinger a construit : 1° L'orgue de Langenbourg, dans la principauté de Hohenlohe, en 1764. Cet instrument, à un seul clavier à la main et clavier de pédales, a huit jeux. 2° L'orgue de Burgbernheim, en 1768, avec un clavier à la main, clavier de pédale, vingt jeux et trois soufflets.

GESTEWITZ (FRÉDÉRIC-CHRISTOPHE), directeur de musique au théâtre italien de Dresde, naquit à Prieschka, en Misnie, le 8 novembre 1753. En 1770, il se rendit à Leipsick, et y reçut des leçons de composition du maître de chapelle Hiller. En 1780, il fut choisi comme directeur du théâtre allemand de Bondini, et il écrivit pour ce même théâtre le petit opéra : *Die Liebe ist Sinnreich* (L'amour est ingénieux), en un acte, 1781. Appelé à Dresde en 1790, il y donna dans la même année l'opéra bouffe italien : L'*Orfanella Americana*. On connaît aussi de cet artiste une messe solennelle et un hymne, une symphonie pour l'orchestre publiée à Dresde, chez Hilscher, une cavatine avec accompagnement de piano, chez le même, et une sonate pour le piano, *ibid*. Gestewitz est mort à Dresde en 1805.

GESUALDO (CHARLES), prince de Venouse (dans le royaume de Naples), était neveu du cardinal Alphonse Gesualdo, archevêque de Naples, et naquit vers le milieu du seizième siècle. Amateur passionné de musique, il eut pour maître dans cet art le compositeur Pomponio Nenna. Doué d'un génie original, il écrivit un grand nombre de madrigaux à cinq voix, genre de musique à la mode de son temps, mais dans lequel il mit un style qui

ne ressemblait à celui d'aucun de ses prédécesseurs ou contemporains. Sa manière est en général mélancolique et plaintive ; c'est ce qui a fait dire que le prince de Venouse a imité dans ses madrigaux les anciennes mélodies écossaises. Cette assertion ne paraît nullement fondée, et bien que le système de modulation des compositions dont il s'agit ait quelquefois un air d'étrangeté, néanmoins on ne peut l'attribuer qu'à la spécialité du sentiment de leur auteur. Burney a donc dit avec raison qu'ayant fait un profond examen des madrigaux de Gesualdo, il n'a pu y découvrir la moindre ressemblance avec les airs calédoniens ; mais il a tort lorsqu'il s'élève contre la réputation que ces compositions ont eue depuis plus de deux siècles. Il n'y trouvait ni mélodie, ni dessein régulier, ni rhythme, ni mérite phraséologique, et il a été choqué du faux système de modulation, du perpétuel embarras et de l'inexpérience dans l'arrangement des parties. Ce jugement, aussi sévère qu'injuste, prouve seulement que Burney n'a pas compris la pensée originale qui domine dans les madrigaux du prince de Venouse. Tous ces morceaux sont des scènes mélancoliques et douces, où le musicien s'est proposé, avant toute chose, d'exprimer le sens poétique des paroles, suivant sa manière individuelle de sentir. Qu'on examine le madrigal du premier livre : *Frenò, Tirsi, il desio*, celui du deuxième livre, *O come è grand martire*, et celui du quatrième *Io tacerò, ma nel silenzio mio*, etc., ou plutôt qu'on les entende, et qu'ils soient rendus suivant la pensée de leur auteur, on comprendra qu'il y a un rare mérite d'originalité dans cette musique si maltraitée par l'historien anglais de la musique. Le système de succession de tons employé par Gesualdo n'est pas la modulation véritable, car l'élément harmonique de l'enchaînement des tonalités n'existait pas encore lorsqu'il écrivait ; mais ces successions mêmes sont une partie de sa pensée, et Burney avait tort de les juger d'après les règles ordinaires. Ce n'est point par l'art d'écrire que brille le talent du prince de Venouse ; il est sous ce rapport inférieur à la plupart des compositeurs de son temps ; ainsi que plusieurs hommes de génie, il allie dans ses ouvrages beaucoup de défauts à de grandes qualités. C'est par le pathétique qu'il se distingue, et l'on ne peut nier qu'il soit en ce genre supérieur à ses contemporains. S'il eût connu l'accent passionné qui ne réside que dans l'harmonie dissonante constitutive de la tonalité moderne, il y a lieu de croire qu'il aurait produit des modèles d'expression dramatique. Les cinq premiers livres des madrigaux de Charles Gesualdo furent publiés en parties séparées, à Gênes, en 1585. Simon Molinara, maître de chapelle de la cathédrale de cette ville a donné ensuite une édition complète de ces madrigaux en partition, sous ce titre : *Partitura delli sei libri de' madrigali a cinque voci, dell' Illustrissimo, et Eccellentissimo Principe di Venosa, D. Carlo Gesualdo. In Genova, appresso Giuseppe Pavoni*, 1613, in-fol. de 246 feuillets.

GELTZMAN (WALFGANG), organiste et compositeur à Francfort, au commencement du dix-septième siècle, est auteur d'un recueil de pièces instrumentales intitulé : *Phantasiæ, sive Cantiones mutae ad* 12 *modos figurales*, Francfort, 1613.

GEUCK (VALENTIN), né à Cassel, fut compositeur au service du landgrave Maurice de Hesse-Cassel, et mourut vers 1603, époque où plusieurs de ses ouvrages ont été publiés. Les plus connus sont les suivans : 1° *Novum et insigne Opus, continens textus matricos Sacros Festorum Dominicarum, et Feriarum, etc, octo, sex et quinque vocibus. Liber primus. Motettarun festivalium* 8 *vocum*, Cassel, 1603, in-4°. 2° *Liber secundus. Continens Motettas dominicales*, 6 *vocum, etc.*, Cassel, 1603, in-4°. 3° *Liber tertius. Continens Motettus dierum Feriarum* 5 *vocum, etc.*, Cassel, 1603, in-4°. 4° *Newe teutsche Tricinia* (Nouvelles chansons

allemandes à 3 voix). Cassel, in-4°, 1603, 5° *Tricinia drey Stimmige weltliche Lieder bey des zu Singen und auff Instrumenten zu spieler*. Cassel, 1603, in-4°.

GEYER (JEAN-ÉGIDE), avocat à Leipsick, né dans la Franconie, est mort en 1808, dans la force de l'âge. Amateur de musique et pianiste distingué, il a publié pour le piano et pour le chant : 1° Deux sonates pour piano à quatre mains. Leipsick, 1797. 2° 6 danses pour le piano, *ibid.* 1798. 3° Chansons allemandes à voix seule, avec accomp. de piano, *ibid.* 4° Morceaux faciles pour piano, *ibid.* 1799. 5° 6 valses à quatre mains, *ibid.* 1799. 6° 6 chants à voix seule, avec acc. de piano, Brunswick, 1800. 7° 6 petites pièces pour des élèves, *ibid.* 1800.

GEZELIUS (JEAN), docteur en théologie et évêque d'Abo, capitale de la Finlande, naquit le 3 février 1615, dans la paroisse de Gezela, d'où il prit son nom. Après avoir enseigné la théologie et la langue grecque à Dorpat, en Livonie, il fut appelé à l'évêché d'Abo, en 1664. Il mourut dans cette ville en 1690, à l'âge de soixante-quinze ans. On a de ce savant ecclésiastique un abrégé encyclopédique des sciences intitulé : *Encyclopædia synoptica ex optimis et accuratissimis Philosophis collecta*. Abo, 1672, in-8°. Il y traite de la musique.

GEZORI (ABOULAS-ISMAEL), auteur d'un traité écrit en langue turque et intitulé : *Traité des machines ingénieusement inventées*. Cet ouvrage, divisé en six parties, est relatif aux montres et horloges, aux instrumens de musique, aux machines hydrauliques, etc. Il s'en trouve un exemplaire manuscrit dans la bibliothèque du roi, à Paris.

GHERARDESCA ou GHERARDESCHI (PHILIPPE), organiste et compositeur, naquit à Pistoie, non en 1730, comme on le dit dans la *Biographie universelle*, mais en 1738. Après avoir fait ses premières études de musique sous la direction de Rosamelli, maître de chapelle de sa ville natale, il fut envoyé à Bologne, dans l'école du P. Martini, à l'âge de 16 ans. En 1763, il écrivit pour le théâtre de Lucques un opéra bouffe intitulé *Amor artigiano*. Cet ouvrage fut suivi de *Il Curioso indiscreto*, *I Visionari*, *La Contessina*, *L'Astuzia felice*, *I due Gobbi*, en différentes villes. Ce dernier fut joué à Pise en 1769, à l'occasion du séjour que le grand-duc de Toscane, Léopold, y fit. C'est au succès de cet ouvrage qu'il dut sa nomination de maître de chapelle de l'église conventuelle des chevaliers, de Pise. Il joignit bientôt à ses fonctions de maître de chapelle celles de directeur de musique de la cour, et le grand-duc le chargea de la conduite des concerts qu'il donnait dans ses appartemens et où lui-même ne dédaignait pas de chanter. Gherardesca fut aussi chargé d'enseigner la musique, particulièrement le piano, aux princes et princesses de la famille grand-ducale. Il possédait sur cet instrument un talent qui passait alors pour remarquable en Italie, et les sonates avec accompagnement qu'il publia à Florence, en 1782, furent estimées. Après que Léopold eut été appelé à succéder à son frère Joseph II sur le trône impérial, Gherardesca resta au service de Ferdinand III; plus tard, il fut nommé maître de chapelle de Louis Ier de Bourbon, roi d'Étrurie, et composa, pour les obsèques de ce prince, une *Messe de requiem* qui passe pour un de ses meilleurs ouvrages, et qui fut exécutée en 1803. Retiré à Pise, il y passa ses dernières années dans le repos, et y mourut en 1808, à l'âge de soixante-dix ans.

GHERARDESCHI (JOSEPH), neveu du précédent, était fils d'un maître de chapelle de la cathédrale de Pistoie, et naquit dans cette ville le 4 novembre 1759. Il reçut les premières leçons de son père, puis il fut envoyé à Naples, pour y achever ses études sous la direction de Sala. De retour dans sa ville natale, il succéda à son père dans l'emploi de maître de chapelle de la cathédrale, et écrivit pour cette église

beaucoup de musique religieuse qui est restée en manuscrit. Sa musique pour divers instrumens à vent a été estimée de son temps. Gherardeschi possédait, dit-on, un profond savoir dans la composition, et jouait bien du clavecin et de l'orgue. On ne connaît de lui qu'un opéra, *l'Apparenza inganna*, représenté à Mantoue en 1782 et à Florence en 1784. Gherardeschi vivait encore à Pistoie en 1812.

GHERARDI (BLAISE), compositeur italien, fut maître de chapelle de la cathédrale de Vérone, vers le milieu du dix-septième siècle. On a imprimé de sa composition, à Venise, en 1650 : 1° *Motetti concertati a cinque voci ;* 2° *Motetti concertati a otto voci;* 3° *Compiete concertate a* 3, 4, 5 *e* 6 *voci*. Walther cite aussi de ce musicien quelques psaumes avec instrumens.

GHERARDO (PIERRE-PAUL), né à Pise en 1756, a été considéré comme un des meilleurs organistes italiens de la fin du dix-huitième siècle. Après avoir fait ses études sous la direction de Joseph Lidarti, maître de chapelle de l'église Saint-Étienne, de Pise, il fut nommé, à l'âge de vingt ans, organiste de la chapelle ducale à Florence. Plus tard, il fut un des six maîtres de chapelle qui composèrent le collége impérial de Sainte-Cécile, érigé à Saint-Gaetano, de Florence. Successivement organiste de la cour de Ferdinand III, de Louis Ier, roi d'Étrurie, et de la grande-duchesse de Lucques et de Piombino, Élisa, sœur de l'empereur Napoléon, il se faisait encore entendre en 1814. J'ignore s'il vit aujourd'hui. Cet artiste a écrit beaucoup de musique d'église qui a été estimée, et des pièces d'orgue dans le style fugué.

GHERSEM (GAUGERIC DE), chanoine prébendé de Tournay, fut d'abord enfant de chœur, puis chantre de la cathédrale de cette ville, vers 1590. Élève de Georges de La Hèle, maître de chapelle de cette cathédrale, il le suivit en Espagne, pour entrer dans la chapelle du roi Philippe II. Son mérite comme compositeur de musique d'église lui fit obtenir une des places de maître de cette chapelle ; mais les avantages dont il jouissait en Espagne ne purent lui faire oublier son pays ; il demanda et obtint la permission d'entrer au service de l'archiduc Albert et de l'infante Isabelle, et pendant plusieurs années il remplit les fonctions de maître de chapelle à la cour de Bruxelles. En récompense de ses services, ces princes lui accordèrent un canonicat à la cathédrale de Tournai. Il y a de ce maître, cité avec éloge par Cerone, des messes, des motets, et des villancicos pour les fêtes de Noël et des Rois, imprimés en Espagne.

GHEZZI (HIPPOLYTE), moine augustin, bachelier en théologie et maître de chapelle de la cathédrale de Monte-Pulciano, vivait au commencement du 18e siècle. On connaît un ouvrage de sa composition intitulé : *Oratori sacri a tre voci, cavati dalla scrittura sacra*, Bologne, 1700, in-fol. en partition. Le premier de ces oratoires est l'*Abelle*, pour deux soprani et basse ; le second l'*Adamo*, pour soprano, alto et basse ; et le quatrième, *Il Davide trionfante*, pour soprano, alto et basse.

GHINASSI (ÉTIENNE), compositeur et professeur de chant, naquit à Brescia en 1751, et eut pour maître André Labella, savant musicien de l'ordre de saint François. Après avoir terminé ses études de musique, Ghinassi fut employé pendant quelques années comme accompagnateur au clavecin du théâtre Saint-Samuel de Venise, puis il alla à Dresde vers 1784, comme directeur de musique du théâtre italien, et y écrivit : *Il Governatore dell' isole Canarie*, en 1785, puis, *Il Seraglio d'Osmanno*, en 1787, et enfin, *Lo Stravagante Inglese*, en 1790. On ignore pourquoi Ghinassi quitta sa position de Dresde, mais peu de temps après qu'il y eut donné son dernier opéra, on le trouve à Varsovie employé au théâtre comme accompagnateur.

GHIRETTI (GASPARD), violoniste et compositeur, né à Naples en 1747, fut

élevé au conservatoire de la Pietà de cette ville, avec son frère, qui fut un bon maître de chant. A l'âge de vingt-sept ans, il fut admis à la cour du duc Ferdinand de Parme, en qualité de musicien de la chambre. Il mourut à Parme en 1797, à l'âge de cinquante ans. On a de cet artiste plusieurs livres de sonates et de caprices pour le violon, deux messes solennelles, des litanies et un *Stabat* à 3 voix. Toute cette musique est restée en manuscrit.

GHISELIN (JEAN) ou GHISELAIN, compositeur belge, vécut à la fin du quinzième siècle, et au commencement du seizième. On ignore tout ce qui concerne la vie de cet artiste. Il y a lieu de croire toutefois qu'il vit le jour dans le Hainaut : il existe encore dans cette province plusieurs familles du même nom. Petrucci de Fossombrone a publié, à Venise, en 1503, dans sa collection intitulée *Missæ diversorum auctorum quatuor vocibus*, cinq messes de Jean Ghiselin sur les thèmes de chansons françaises dont les premiers mots sont : 1° *La belle se sut*, 2° *De les armes*, 3° *Gratieuse*, 4° *Narayge* (n'aurai-je), 5° *Je nay dueul*. Dans le quatrième livre des motets de la couronne, publié par le même éditeur, en 1505, il y a aussi de ce compositeur, 1° *In patientiâ miserere*, 2° *Inviolata*, 3° *Maria virgo*, 4° *O gloriosa Domina*, 5° *Regina cœli* : tous ces motets sont à quatre voix. Glarean a donné dans son *Dodecachordon* un morceau de Jean Ghiselin (p. 218) à quatre voix, comme exemple de l'emploi simultané des quatre proportions triple, hémiolie de sesquialtère ou diminuée, hémiolie de prolation, et hémiolie de temps. C'est un exemple chargé de difficultés de l'ancienne notation : je l'ai mis en partition, et j'ai vu que Ghiselin écrivait l'harmonie avec beaucoup de pureté, et, ce qui était rare de son temps, avec plénitude. Glarean donne à ce musicien le nom de *Symphoneta*, ce qui semble indiquer qu'il était simple exécutant dans une chapelle.

GHISELIN ou GHISLAIN-DANKERS. *Voy.* DANKERS.

GHIZZOLO (JEAN), né à Brescia, dans la deuxième moitié du seizième siècle, entra fort jeune dans l'ordre des Cordeliers, et fut maître de chapelle du cardinal Aldobrandini à la cathédrale de Ravenne. On connaît de ce maître : 1° *Canzonette a tre, lib.* 1, 2 e 3, Venise, Alexandre Vincenti ; 2° *Motetti a quattro voci, lib.* 1, 2, 3 e 4, ibid. ; 3° *Vespri con una missa a quattro;* ibid. ; 4° *Salmi intieri a cinque con il basso per l'organo*, Venise, Jacques Vincenti, 1618 ; 5° *Missa, salmi, litania della B. V., falsi bordoni, e Gloria Patri concertati a cinque o nove voci, servendosi del secondo choro a beneplacito, con il basso per l'organo*, op. 15, Venise, 1619; 6° *Misse a cinque, e parte a cappella, parte da concerto, compieta ed antifone*, Venise, Barthelomé Magni, 1619.

GHYS (JOSEPH), violoniste distingué, né à Gand, en 1801, s'est livré fort jeune à l'étude de la musique, puis a reçu des leçons de violon de M. Lafont. Ayant à peine atteint sa vingtième année, il voyagea pour donner des concerts, s'arrêta quelque temps à Amiens et s'y établit comme professeur, puis quitta cette ville et se rendit à Nantes, où il habita pendant plusieurs années. En 1832, il reprit le cours de ses voyages, se fit entendre avec succès à Paris, à Lyon et dans plusieurs autres villes. En 1835, il voyagea en Belgique, sa patrie, y donna des concerts, puis s'associa avec l'habile violoncelliste Servais, et fit avec lui un voyage en Angleterre où le talent de ces deux artistes fut admiré. Depuis lors M. Ghys a joué de nouveau à Paris et y a été applaudi dans plusieurs concerts. J'ignore où il est en ce moment. Cet artiste a publié de sa composition plusieurs airs variés avec accompagnement de quatuor ou de piano, entre autres l'air du *Clair de lune*. Il a en manuscrit des rondos brillans et des fantaisies avec orchestre. On connaît aussi de M. Ghys quel-

ques romances avec accompagnement de piano.

GIACOBBI (JÉRÔME), maître de chapelle de la basilique de Saint-Pétronne, à Bologne, naquit dans cette ville vers 1575. Après avoir terminé ses études musicales, il fut admis en 1604 comme sous-maître, puis comme maître de chapelle à Saint-Pétronne, et il occupa cette place jusqu'à sa mort qui eut lieu le 30 novembre 1630. En 1622, il fonda l'académie des *Filomusi*, et l'établit dans sa maison, en lui donnant pour protectrice sainte Catherine de Bologne. Cette académie, qui avait pour devise : *Vocis dulcedine captant*, fut dissoute par la mort de son fondateur et par la peste qui désola Bologne à cette époque. Giacobbi peut être considéré comme un des chefs de l'école de Bologne, qui a produit beaucoup de savans musiciens et de compositeurs distingués. En 1610, il écrivit l'opéra *Andromeda*, un des premiers qui aient été représentés à Bologne, et peut-être le premier de tous. Il y avait dans cet ouvrage un air (*Io ti sfido, o mostro infame*) chanté par Persée, lorsqu'il défiait le monstre; cet air a eu longtemps de la célébrité en Italie : c'était un morceau remarquable par l'énergie rhythmique de la mélodie. Giacobbi a écrit beaucoup de messes et de motets dont les manuscrits ont été la propriété du P. Martini, et qui sont aujourd'hui dans la bibliothèque du couvent de Saint-François, à Bologne. Fantuzzi a donné la liste des compositions de ce maître, dans son histoire des écrivains de Bologne (t. 4, p. 148) : je suis obligé d'y renvoyer le lecteur, n'ayant pas ce livre sous la main.

GIACOMELLI (GEMINIANO), compositeur dramatique, né à Parme en 1686, fut élève du maître de chapelle Cappelli, et apprit de lui l'art du chant, le contrepoint et le clavecin. Il n'était âgé que de dix-huit ans lorsqu'il fit son premier opéra, intitulé *Ipermestro*, qui fut représenté au grand théâtre Farnèse. Cet ouvrage donna de son avenir une opinion favorable. Le duc de Parme, qui lui avait confié la direction de sa musique, l'envoya à Naples, pour y achever ses études sous la direction de Scarlatti. Après avoir composé pour les principaux théâtres d'Italie, et partout avec succès, il alla à Vienne et y demeura plusieurs années au service de l'empereur Charles VI. Ce fut pour la cour impériale qu'il écrivit ses opéras de *Catone in Utica*, et de l'*Arrenione*. De retour à Naples, il y donna en 1731 *Epaminondas* au théâtre Saint-Charles; de là il alla à Venise où sa *Mérope* fut jouée en 1734. L'année d'après il composa à Turin *Cesare in Egitto*, qui est considéré comme un de ses meilleurs opéras. Giacomelli était alors âgé de 50 ans. Son dernier ouvrage est l'*Arsace*, qui fut représenté à Turin en 1736. On connaît aussi de ce maître douze airs pour voix de soprano, avec la basse chiffrée pour l'accompagnement du clavecin. Giacomelli est mort le 19 janvier 1743.

GIACOMELLI (JOSEPH), maître de chant, né à Novare en 1759, s'établit à Paris vers 1790, et se livra à l'enseignement. On a de lui deux cahiers de six romances, Paris, Leduc. Il est mort à Paris en 1822.

GIACOMELLI (Mme GENEVIÈVE-SOPHIE BILLÉ), femme du précédent, reçut des leçons de chant de son mari, et cultiva d'abord la musique et la peinture comme amateur. En 1808, elle se fit entendre dans des concerts à Paris, et y fut fort bien accueillie. Ses succès engagèrent son mari à la faire débuter au théâtre de la cour de l'empereur Napoléon; elle y parut en 1809 dans *la Vergine del sole*; mais sa voix, qui était agréable dans les salles de peu d'étendue, se trouva insuffisante au théâtre. Après un petit nombre des représentations, elle cessa de se faire entendre. Le 16 octobre 1813, elle chanta au théâtre italien le rôle de *Nina* dans *la Pazza per amore*, et n'y eut qu'un succès médiocre. En 1815, elle entra à l'Opéra-Comique, et y débuta par le rôle d'*Aline*. Le dérangement de sa

santé l'obligea bientôt à se retirer, et elle mourut à Paris le 11 novembre 1819, dans un âge peu avancé. On a publié un recueil de six nocturnes italiens à deux voix avec accompagnement de piano, composés par Mme Giacomelli. Cette dame cultivait avec succès les arts du dessin : elle a dessiné et gravé une suite de sujets qu'elle avait composés d'après les tragédies de Sophocle.

GIALDINI (LOUIS), virtuose sur le hautbois, le cor anglais, la flûte et le basson, naquit à Pescia, en 1762. Jean-Michel Sozzi, de Florence, fut son maître pour ces divers instrumens. Arrivé à Livourne pour y donner des concerts, il fut engagé comme premier hautbois du théâtre. Ayant appris l'harmonie et le contrepoint, il a écrit des duos pour deux flûtes, pour flûte et violon et pour flûte et basson, un concerto pour flûte et orchestre, et plusieurs œuvres de trios pour divers instrumens. Il est mort à Livourne en 1817.

GIAMBERTI (JOSEPH), maître de chapelle de Sainte-Marie-Majeure, à Rome, était né dans cette ville, dans la seconde moitié du seizième siècle. Après avoir commencé ses études dans l'école de Bernardin Nanini, et les avoir achevées sous la direction de Paul Agostini, il fut maître de chapelle de la cathédrale d'Orviette. De retour à Rome, il obtint la place de second maître de chapelle à Sainte-Marie-Majeure, sous Tarditi et Grégoire Allegri. Après plusieurs années de service, il fut nommé premier maître, en 1629, mais il jouit peu de temps de sa nouvelle position, car il mourut l'année suivante. Ce maître s'est distingué par les corrections qu'il a faites à l'antiphonaire romain pour une édition qui parut en 1650, c'est-à-dire vingt ans après, chez Robletti à Rome. On a de sa composition : 1° *Due libri di poesie varie in musica*, Rome, Soldi, 1613; 2° *Sacræ modulationes* 2, 3, 4, 5 *voc. cum litaniis B. Mariæ*, ibid., 1627; 3° *Antiphonæ, et motetta festis omnibus propria, et communia juxta formam breviarii romani, una cum plurimis, quæ dominicis per annum cantari possunt* 2, 3, 4, 5 *voc. concinenda, Romæ, apud Roblettum*, 1650; 4° *Duetti per solfeggiare*, Roma, Belmonte, 1657. Dans le recueil de D. Florido (Rome, Belmonte, 1662), il y a un *Laudate* à trois voix de Giamberti.

GIANELLA (LOUIS) flûtiste italien, vint à Paris en 1800, et entra comme première flûte à l'Opéra bouffe qui fut établi à cette époque au théâtre de la rue de la Victoire. En 1805, il donna au théâtre de la porte Saint-Martin, avec Dumonchau, un petit opéra intitulé *l'Officier Cosaque*, qui eut du succès. On a aussi de cet artiste : 1° Le ballet d'*Acis et Galatée*, représenté à l'Opéra en 1806. Les airs de ce ballet ont été gravés en harmonie dans la douzième livraison du journal de Leduc. 2° Premier concerto pour flûte et orchestre (en *ré* mineur), Paris, Pleyel; 3° 2me *idem* (en *fa*), œuvre 8, Paris, Sieber; 4° 3me *idem* (en *sol*), Paris, Frey; 5° Trois quintettes pour flûte, violons, alto et basse, Paris, Leduc; 6° Trios pour flûte, violon et basse, œuvre 1 et 2, Paris, Sieber; 7° Nocturnes pour 2 flûtes et basson, op. *12*, Paris, Carli; 8° Nocturne pour flûtes et violoncelle, op. 28, *ibid.*; 9° Quatre œuvres de duos pour 2 flûtes, Paris, Pleyel et Carli; 10° Quatre œuvres de duos pour harpe et flûte, Paris, Pleyel et Nadermann; 11° Romances, avec acc. de piano, Paris, Pleyel. Gianella est mort à Paris, en 1817.

GIANELLI (l'abbé PIERRE), né dans le Frioul vers 1770, fit ses études à Padoue, et passa la plus grande partie de sa vie à Venise. On a de lui le premier dictionnaire de musique qui a été publié en Italie. C'est un ouvrage fort médiocre, où l'on trouve quelques petits articles de biographie mêlés à ceux de l'histoire et de la théorie. La première édition a paru sous ce titre : *Dizionario della musica sacra e profana che contiene delle voci, e quanto di teorie, di erudizione, ec., è spettante alla musica, con alcune notizie degli stromenti antichi e moderni, e delle persone che si distinsero in Italia e ne' paesi*

stranieri in quest' arte, Venise, André Santini, 1801, 3 petits volumes in-8°. Une deuxième édition de ce livre a été publiée et imprimée chez le même en 1810, en 3 volumes in-12°. Une troisième a paru en 1820. L'abbé Gianelli est aussi auteur d'une grammaire de musique intitulée : *Grammatica ragionata della musica, o sia nuovo metodo facile di apprendere a ben suonare e cantare, a comporre qualunque genere di contrappunto secondo le regole*, etc., *Venezia, presso Andrea Santini,* 1801, 146 pages in-8°. Deuxième édition, *ibid.*, 1820. Cet ouvrage est divisé en quatre parties; la première traite des dispositions nécessaires pour jouer d'un instrument et du choix d'un maître; la seconde, de la manière d'accompagner sur le clavecin et sur l'orgue; la troisième, du chant théâtral; la dernière, de la théorie de l'harmonie. Un troisième ouvrage de l'abbé Gianelli a été proposé en souscription sous ce titre. *Biografia degli uomini illustri della musica, ornata de' loro respettivi ritratti.* La première livraison de cet ouvrage a paru à Venise, chez Santini, en 1822, in-8°, avec le portrait de Jean-Auguste Perotti; mais le reste n'a pas été publié.

GIANNETTINI (ANTOINE), compositeur italien, vécut à Hambourg, vers la fin du dix-septième siècle. Il a fait représenter en cette ville : 1° *La schiava fortunata*, en 1693; 2° *Medea*, 1695; 3° *Ermione*, 1695. Il paraît que cet artiste retourna ensuite en Italie, car on joua à Modène en 1709 un opéra de sa composition intitulé : *I presagi di Melissa.* L'ancien catalogue de Breitkopf indique en manuscrit un *Kyrie* à cinq voix avec sept instrumens, composé par Giannettini.

GIANOTTI (PIERRE), né à Lucques, vint à Paris fort jeune et entra à l'Opéra en 1739, comme contrebassiste. Il se retira en 1758, et obtint la pension à laquelle il avait droit; mais il n'en jouit pas longtemps, étant mort le 19 juin 1765. Gianotti avait étudié l'harmonie d'après les principes de la basse fondamentale, sous la direction de Rameau; il exposa cette doctrine avec assez de clarté dans un livre qu'il publia sous ce titre : *Le guide du compositeur, contenant des règles sûres pour trouver d'abord par les consonnances, ensuite par les dissonances, la basse fondamentale de tous les chants possibles*, Paris, 1759, 2 vol. in-8°, l'un de texte et l'autre d'exemples. Ce livre est devenu rare. Gianotti passait pour être un bon maître de composition : son meilleur élève fut Monsigny. On a aussi de ce musicien dix-sept œuvres de musique qui consistent en 3 livres de sonates à violon seul, deux livres de sonates pour deux violons, cinq livres de trios pour deux violons et basse, un livre de sonates pour le violoncelle, qui est son œuvre 12e; deux livres de duos pour les musettes ou vielles, qui sont les œuvres 8e et 11e; et des cantatilles, parmi lesquelles on a remarqué dans la nouveauté celle qui a pour titre : *L'école des filles.* Toutes ces compositions annoncent peu de génie.

GIANSETTI ou GIANZETTI (JEAN-BAPTISTE), compositeur de l'école romaine, fut nommé maître de chapelle de Saint-Jean de Latran au mois d'avril 1667, et conserva cette place jusqu'à la fin de septembre 1675. Ce maître a publié 56 motets à 2, 3 et 4 voix, Rome, 1670; des motets à trois voix de soprano, en 1671; et des messes à 8 et 10 voix; mais il doit surtout sa réputation à une messe pour 48 voix en douze chœurs, qui fut exécutée à Sainte-Marie-*sopra-Minerva,* le 4 août 1675. On ne connaît que trois compositions de cette espèce; la première, par Benevoli, la deuxième, de Giansetti, et la dernière, de Grégoire Ballabene (*voy.* ces noms).

GIARDINI (FÉLIX), violoniste et compositeur, né à Turin en 1716, fut envoyé à Milan dans son enfance pour y étudier la musique, comme enfant de chœur de la cathédrale. Paladini lui donna des leçons de chant, de clavecin et d'harmonie. Ayant

montré quelques dispositions pour le violon, il fut rappelé par son père à Turin, et confié aux soins de Somis (*voy.* ce nom) qui lui fit étudier les œuvres de Corelli pendant plusieurs années, mais qui ne put néanmoins jamais lui inspirer le goût du style simple et des grandes choses. Giardini était fort jeune encore lorsqu'il se rendit à Rome dans l'espoir de s'y placer avantageusement; n'ayant pu y réussir, il alla à Naples et y entra à l'orchestre du théâtre. Il aimait beaucoup à charger de broderies et de fioritures la musique qu'il exécutait, même dans les parties d'accompagnement; le public goûtait cette nouveauté, et l'applaudissait chaque soir. Cette manie lui valut une rude leçon qui dut le corriger. On jouait un opéra de Jomelli; ce maître vint s'asseoir dans l'orchestre et se plaça près de Giardini. Celui-ci, comptant sur les éloges du compositeur, redoubla d'efforts pour imaginer des traits nouveaux dont il ornait à profusion sa partie; mais tout à coup il fut interrompu au milieu de cet agréable exercice par un soufflet qu'il reçut de la main de Jomelli. En 1744, il se rendit à Londres, et son arrivée en cette ville produisit une vive sensation parmi les amateurs. On n'y connaissait que la manière un peu surannée de Festing et de Brown, et le style grave de Geminiani; le jeu agréable et plus moderne de Giardini fit oublier ces vieux artistes. Après avoir publié plusieurs œuvres pour le violon, il donna à l'Opéra italien *Enea e Lavinia,* opéra sérieux, en 1746, et l'année suivante *l'Amour au village,* à l'Opéra anglais. En 1748, Giardini vint à Paris et se fit entendre avec succès au concert spirituel. Bien accueilli à la cour, il fut recherché par les femmes et comme artiste et comme homme agréable. Après dix-huit mois de séjour en France, il retourna à Londres où ses succès eurent plus d'éclat encore qu'à son premier voyage. Il eut bientôt pour élèves les personnes les plus distinguées de la société, et la foule se pressa aux concerts du matin qu'il donnait dans sa maison. Ses leçons et ses concerts lui avaient procuré des sommes considérables en peu d'années, et tout lui promettait une vieillesse heureuse et tranquille, lorsqu'il eut la fâcheuse fantaisie de se charger de l'entreprise de l'Opéra italien, en 1756. L'année suivante, ses pertes étaient déjà si considérables, qu'il fut obligé de renoncer à son entreprise. Il s'en chargea de nouveau en 1763, et sa fortune en souffrit davantage, car tout ce qu'il avait gagné jusque-là se trouva dissipé à la fin de l'année. Pour réparer ses pertes, il publia quelques compositions et reprit ses leçons et ses concerts. Mais déjà il touchait à l'âge de cinquante ans; son goût d'exécution n'avait plus l'attrait de la nouveauté, et l'engouement était passé. Il ne retrouva plus les mêmes avantages dans l'exercice de son talent. L'arrivée du violoniste Cramer en Angleterre vint encore diminuer les chances de succès qu'il avait eues jusqu'alors; lorsqu'il s'éloigna de Londres en 1784, il n'était guère plus riche que lorsqu'il y était arrivé, et il avait près de soixante-dix ans. La protection de l'ambassadeur d'Angleterre, sir William Hamilton, le fixa à Naples pendant quelques années, puis il se rendit en Russie. Il est mort à Moscou, au mois de septembre 1796, à l'âge de quatre-vingts ans, des suites d'un érésipèle à la jambe. Son portrait, gravé par Bartolozzi, en 1765, a été mis à la tête de ses douze solos de violon dédiés au duc de Brunswick.

Giardini avait du charme dans l'exécution, et jouait l'*adagio* avec goût et expression; cependant son talent ne se distinguait que par une justesse d'intonation d'une rare perfection. On dit aussi qu'il avait de la variété d'archet; mais il tirait peu de son de l'instrument, et son style manquait d'élévation et de force. Ses opéras ont eu peu de succès; on n'en connaît plus aujourd'hui que les titres. Ce sont : 1° *Enea e Lavinia,* en 1746, à Londres, repris en 1764; 2° *L'Amour au village,* opéra anglais en un acte, 1747; 3° *Ros-*

mita, opéra sérieux, Londres, 1757; 4° *Cléonice*, pasticcio où il eut la plus grande part, 1764; 5° *Siroe*, en 1764. Il a aussi publié pour le chant: 1° *A collection of duetts and catches*, 2° Six chansons italiennes avec accompagnement de clavecin; 3° Duos dédiés à Lady Rockingham, Londres, 1762; 4° Chansons dédiées à la duchesse de Marlborough, Londres. Son oratorio de *Ruth* a été exécuté à Londres en 1772 et en 1787. Dans la musique instrumentale de Giardini on remarque: 1° Six solos pour le violon, op. 1, Londres; 2° 6 Duos pour 2 violons, op. 2, *ibid.* Hummel d'Amsterdam a publié comme œuvre deuxième six trios pour deux violons et violoncelle. 3° Six sonates pour clavecin et violon, op. 3, Paris; 4° Trois concertos pour le violon, op. 4, Londres; 5° Trois *idem*, op. 5, *ibid.*; 6° Six trios pour 2 violons et viole, op. 6, Amsterdam, Hummel; 7° Six solos pour le violon, op. 7, Londres; 8° Six *idem*, op. 8, *ibid.*; 9° Six quintettes pour clavecin, 2 violons, viole et basse, op. 11, *ibid.*; 10° Douze solos en deux livres, dédiés au duc de Brunswick, Londres, 1765, avec le portrait de l'auteur; 11° Trois trios pour violon, alto et violoncelle, op. 13; 12° Six duos pour violon et violoncelle, op. 14; 3° Six concertos pour violon principal, op. 15, Londres; 14° Six solos pour le violon, op. 16, *ibid.*; 15° Six *idem*, op. 19, *ibid.*; 16° Six trios pour deux violons et violoncelle, op. 20; 17° 6 Quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 20, *ibid.*; 18° Six *idem*, op. 29, *ibid.* Giardini était possesseur du violon de Corelli; avant de partir pour la Russie, il le vendit à un amateur de Come nommé *Ciceri*.

GIBBONS (ROLAND OU ORLANDO), compositeur anglais qui a eu de la célébrité dans sa patrie. Il naquit à Cambridge en 1583. A l'âge de vingt et un ans, il fut nommé organiste de la chapelle royale, et en 1622 il obtint le grade de docteur en musique à l'université d'Oxford. Trois ans après, il mourut de la petite vérole à Canterbury, où il avait été envoyé pour assister aux solennités du mariage de Charles Ier avec Henriette de France. Il fut inhumé dans l'église cathédrale de cette ville. On connaît de ce compositeur: *Madrigals in five parts for voices and viols*, Londres, 1612. Ces madrigaux sont bien écrits; mais la musique d'église de Gibbons est supérieure à ses autres compositions; on cite surtout ses antiennes comme des modèles de ce genre de musique. On les trouve répandues dans presque toutes les collections de musique sacrée publiée en Angleterre. Son *hosanna* est célèbre en Angleterre. Le docteur Crotch a publié dans ses *Specimens* le madrigal à 5 voix *Silver Swan*, de Gibbons. Les leçons pour l'épinette, composées par cet artiste, et qui se trouvent dans la collection intitulée *Parthenia*, ainsi que les préludes et autres pièces d'orgue insérés par Smith dans sa *Musica antiqua*, prouvent qu'il était un organiste distingué. Son portrait se trouve dans le quatrième volume de l'histoire de la musique de Hawkins, p. 34.

GIBBONS (ÉDOUARD), frère aîné du précédent, né à Cambridge, comme lui, était bachelier en musique à l'université de cette ville, et fut admis dans celle d'Oxford au mois de juillet 1592. Appelé ensuite à Bristol pour être organiste de l'église cathédrale, il réunit à ses fonctions celles de vicaire, de sous-chantre, et de directeur du chœur au même lieu. En 1604, il entra à la chapelle royale. Son attachement à la cause de Charles Ier le compromit dans sa vieillesse. Il avait donné au roi une somme de mille livres sterling; cet acte de dévouement le fit bannir de l'Angleterre avec ses fils, par Cromwell, quoiqu'il fût alors âgé de plus de quatre-vingts ans. Plusieurs compositions d'Édouard Gibbons existent dans la bibliothèque de l'école de musique à Oxford.

GIBBONS (ELLIS), frère puîné d'Orlando, né à Cambridge, vers la fin du seizième siècle, a été nommé par Wood

l'admirable organiste de Salisbury. Malheureusement il ne reste rien des pièces d'orgue de cet artiste; et deux madrigaux, l'un à cinq voix, l'autre à six, sont les seules compositions qu'on connaisse de lui. Ils sont dans la collection qui a pour titre: *Le triomphe d'Oriane* (*The triumph of Oriana*).

GIBBONS (CHRISTOPHE), fils d'Orlando, étudia la musique dès ses premières années chez son oncle Ellis Gibbons, organiste à Salisbury. Admis dans le chœur de la chapelle de Charles Ier, il eut, après la restauration, les places d'organiste de Charles II et de l'abbaye de Westminster. Le roi, qui aimait Gibbons, à cause du dévouement que sa famille avait montré à la royauté dans des circonstances pénibles, le recommanda à l'université d'Oxford, pour qu'on lui conférât le grade de docteur en musique; il l'obtint au mois de juillet 1664, et mourut le 20 octobre 1676, dans la paroisse de Sainte-Marguerite, au quartier de Westminster. On ne connaît de cet artiste, dont le talent paraît avoir été médiocre, que quelques antiennes, particulièrement: *Help me, o Lord; Lord, I am not high minded*, et *Teach me, o Lord*. On croit qu'il fut un des auteurs du recueil qui a pour titre: *Cantica sacra, containing hymns and anthems, for 2 voices to the organ*, Londres, 1674, in-fol. Gibbons est ce même organiste de Westminster qui eut pour souffleur d'orgue l'illustre Froberger, et qui le traita si mal (*Voy*. FROBERGER).

GIBEL (OTHON), en latin *Gibelius*, compositeur et théoricien distingué, naquit en 1612 à Borg, dans l'île de Femern, où son père était ecclésiastique. Ayant été forcé de quitter son pays natal, à cause de la peste qui le ravageait, il se retira à Brunswick, où il trouva auprès de quelques parens les secours qui lui étaient nécessaires, tant pour son entretien que pour la continuation de ses études. Heureusement pour lui, le savant chantre Henry Grimm se trouvait aussi à Brunswick, où il s'était retiré après la destruction de Magdebourg, en 1631. Il profita si bien des instructions de cet habile maître, dans la théorie et la pratique de l'art musical, qu'il put être nommé chantre de ville à Schauensbourg, avant même que ses études fussent terminées. Il prit possession de cet emploi en 1634, à l'âge de 22 ans; mais il ne le garda que huit années. En 1642, il se rendit à Minden, où il fut d'abord sous-co-recteur, et ensuite chantre et directeur de l'école après la mort de Scheffer. Enfin, après quarante ans d'exercice de ses fonctions, il mourut en 1682, à l'âge de 70 ans. Les ouvrages imprimés de Gibel sont: 1° *Seminarium modulatoriæ vocalis, das ist ein Pflantz-Garten der Singkunst*, Brême, Kœhler, 1657, in-8°. C'est une méthode de chant où l'on trouve les exercices de vocalisation qu'on a reproduits jusqu'aujourd'hui dans les livres de cette espèce: elle contient aussi un grand nombre de pièces à 2, 3 et 4 voix, soit des compositeurs allemands du temps de Gibel, soit de lui-même. 2° *Kurtzer, jedoch gründlicher Bericht von den Vocibus musicalibus, darinne gehandelt wird von den musikalischen Syllabication, oder von der Solmisation*, etc. (Avertissement court mais essentiel sur les voix, où l'on traite de la syllabation et de la solmisation, etc.), Brême, 1659, in-8°. Ce livre, où les avantages et les défauts des systèmes de solmisation par les hexacordes et par sept syllabes sont exposés avec clarté, est le meilleur livre qu'on ait pour l'histoire des disputes élevées à ce sujet, bien que renfermé dans 95 pages in-8° seulement. 3° *Introductio musicæ theoricæ didacticæ in qua præcipua ejus principia cum primis vero mathematica*, etc. *Pars generalis*, Brême, 1660, in-4°. Gibel promettait dans l'introduction de cet ouvrage une deuxième partie qui n'a pas paru. Il serait cependant possible que le livre dont le titre suit fût précisément cette deuxième partie. 4° *Propositiones mathematico-musicæ, das ist musikalische Aufgaben*

aus der Mathesi demonstrirt, Minden, 1666, in-4°; 5° *Geistliche Harmonien von 1 bis 5 Stimmen, theils ohne, theils mit Instrumenten* (Harmonie spirituelle depuis une jusqu'à cinq voix, partie sans instrumens, et partie accompagnée), Hambourg, 1671, in-4°.

GIBELLI (LAURENT), maître de chapelle de l'église Saint-Barthélomé à Bologne, et membre de l'Académie philharmonique de cette ville, fut, dit-on, un des derniers élèves du P. Martini; cependant son nom ne figure pas dans la liste des écoliers de ce savant maître donnée par le P. Della Valle, dans ses *Memorie storiche del P. M. Giambattista Martini* (p. 9 et 10, n. *a*). Quoi qu'il en soit, Burney, qui connut Gibelli à Bologne, dit que c'était un savant homme, mais dépourvu de génie mélodique. Ses ouvrages sont conservés en manuscrit dans l'église dont il était le maître de chapelle. Un *Magnificat* de sa composition a été exécuté avec succès dans plusieurs églises de Bologne. Rellstab, de Berlin, possédait un *Kyrie* et un *Gloria* en partition, de ce maître. Gibelli est mort à Bologne en 1811, dans un âge avancé.

GIBELLINI (ÉLISÉE), maître de l'école romaine, vers le milieu du seizième siècle, a publié de sa composition : 1° *Motetti a cinque voci*, Venise, 1548; 2° *Madrigali a tre voci*, ibid., 1552, in-4°; 3° *Introitus missarum de festis per cursum anni, quinque vocum*, Rome, 1565, in-fol.

GIBELLINI (JÉROME), compositeur du dix-septième siècle, n'est connu que par une collection de psaumes intitulée : *Salmi spezzati a due e tre voci*. Venise, 1624.

GIBELLINI (NICOLAS), moine augustin et compositeur du 17e siècle, né à Norica, dans les États du Pape, fut maître de chapelle à l'église St-Étienne de Venise, et publia dans cette ville : *Motetti a più voci concertati*, 1655, in-4°.

GIBERT (PAUL-CÉSAR), fils d'un officier de la maison du roi, naquit à Versailles en 1717, et fut envoyé dans sa jeunesse en Italie, où il étudia la musique sous divers maîtres habiles. De retour en France, il se livra à l'enseignement, et écrivit pour ses élèves un ouvrage qui fut gravé à Paris, sous le titre de *Solféges ou leçons de musique, sur toutes les clefs et dans tous les tons, modes et genres, avec accompagnement d'une basse chiffrée, très-utile aux personnes qui veulent apprendre l'accompagnement du clavecin, et qui désirent acquérir l'usage de s'accompagner elles-mêmes, avec un précis des règles de la musique*. Paris, 1783, in-4°. Il a composé la musique de quelques divertissemens ou opéras pour la Comédie italienne. Les plus connus sont ceux dont les noms suivent : *La Sybille*, 21 octobre 1738; *Le Carnaval d'été*, 11 août 1759; *La Fortune au Village*, 8 octobre 1760; les airs de *Soliman ou les trois Sultanes*, en 1761; *Apelle et Campaspe*, 21 avril 1763. Il a écrit aussi, pour l'Opéra, *Deucalion et Pyrrha*, paroles de Watelet. Gibert est mort à Paris en 1787.

GIBSON (EDMOND), évêque de Londres, né en 1669, à Knip, dans le Westmoreland, reçut sa première instruction dans une école de ce comté, et fut ensuite reçu à l'université d'Oxford, où il se livra particulièrement à l'étude des langues du nord, et à celle des antiquités de son pays. C'était un homme vertueux et savant. Il mourut à Londres, le 6 septembre 1748, à l'âge de 79 ans. Il a donné une édition de la *Cantilena rustica*, de Jacques V, roi d'Écosse (Oxford, 1691, in-4°), avec des notes savantes et curieuses, qui ne sont pas sans intérêt pour l'histoire de la musique. Il a écrit aussi un petit traité du chant des églises anglicanes, sous ce titre : *Method, or course of singing in church*. Cet écrit se trouve dans l'*Appendix* du livre de Gibson intitulé : *Direction to the clergy of the Diocese of London*, Londres, 1727, in-4°.

GIDE (CASIMIR), fils d'un libraire de Paris, et d'une dame qui a eu de la réputation pour la beauté de sa voix, et qui était

de la chapelle du roi, est né à Paris vers 1798. Destiné à la profession de son père, il n'avait appris la musique que pour cultiver cet art en amateur; cependant après avoir fait quelques études au conservatoire de Paris, il se sentit entraîné par un goût passionné pour la composition, et satisfit son penchant en écrivant des morceaux de toute espèce pour des vaudevilles et des drames. C'est ainsi qu'il composa la musique du drame de M. Duport, représenté en 1828 au théâtre des Nouveautés, sous le titre : *Les trois Marie*. Le 17 octobre 1830, il fit représenter à l'Opéra-Comique un petit opéra en un acte intitulé *Le Roi de Sicile*. Cet ouvrage n'eut point de succès. M. Gide fut plus heureux dans *La Tentation*, grand ballet en 5 actes, avec des chœurs, qu'il avait composé en société avec M. Halevy, et qui fut représenté à l'Opéra le 20 juin 1832. Il a mis dans cet ouvrage des airs de danse fort jolis, particulièrement un galop qui a eu beaucoup de vogue. Son dernier ouvrage est l'*Angelus*, opéra-comique en un acte, qui a été joué le 7 juillet 1834. Depuis cette époque, M. Gide a succédé à son père dans la librairie, et semble ne plus vouloir écrire pour le théâtre.

GIESE (THÉOPHILE-CHRÉTIEN), né au mois de novembre 1721, à Erossen dans la Basse-Silésie, fut pasteur luthérien à Kenelsdorf, puis sous-diacre en 1755, et enfin archidiacre de la cathédrale de Gœrlitz, en 1760. Il mourut en cette ville le 28 décembre 1788. Cet ecclésiastique est auteur de plusieurs savans ouvrages. On lui a attribué la description historique de l'orgue de l'église St-Pierre et St-Paul de Gœrlitz. (*Historische-Nachricht von den Orgeln der Petri und Pauli Kirche in Gœrlitz*, Gœrlitz, 1766, in-4°); mais Gerber, qui s'est procuré ce petit ouvrage, a reconnu que son auteur est Chrétien Daniel Brückner (V. ce nom). Il est singulier que M. Lichtenthal n'ait pas remarqué ce fait dans le Lexique de Gerber, et qu'il ait placé l'ouvrage dont il s'agit sous le nom de Giese, dans sa Bibliographie de la musique.

GIESSE (CHARLES), amateur de musique à Wittemberg, vers la fin du dix-huitième siècle, a publié une romance de sa composition intitulée : *Theobald und Rœschen*, avec accompagnement de piano. Dresde, Hilscher, 1799. Cette production ayant été critiquée dans la 1re année de la Gazette musicale de Leipsick, Giesse attaqua le rédacteur de cette critique dans une lettre qui se trouve à l'*Intelligenzblatt* de cette gazette, t. I, p. 101.

GIESSENDORFER (. . .). On trouve sous ce nom. dans le catalogue de Traeg de Vienne (1799), l'indication d'un concerto pour le clavecin avec acc. de 2 violons, alto et basse, et de préludes d'orgue. Ces deux ouvrages étaient en manuscrit.

GIGLI (JULES), musicien né à Imola, vers le milieu du seizième siècle, a publié une collection de morceaux à cinq voix de vingt-sept différens auteurs et de lui-même, sur ces paroles : *Ardo, si, ma non l'amo*, etc. Ce recueil a pour titre : *Sdegnosi ardori : musica di diversi autori sopra un istesso sogetto di parole a 5 voci*. Munich, 1585, in-4°.

GIGLI (THOMAS), compositeur de madrigaux, naquit en Sicile dans la seconde moitié du 16e siècle. On trouve plusieurs morceaux de sa composition dans le recueil intitulé : *Infidi lumi*, Palerme, 1603.

GIGLI (JEAN-BAPTISTE), dit *il Tedeschino*, compositeur au service du grand-duc de Toscane, vers la fin du 17e siècle, a publié à Bologne, en 1690, un ouvrage intitulé : *Sonate da chiesa e da camera a tre stromenti, col basso continuo per l'organo*, in-fol.

GIGAULT (NICOLAS), organiste de St-Martin, de St-Nicolas des Champs et de l'église du St-Esprit, à Paris, naquit à Claye, en Brie, vers 1645. Il eut pour maître Titelouze, organiste à Paris. Gigault est un des bons organistes français de l'école du dix-septième siècle, bien supérieure à celle du dix-huitième. Il a pu-

blié pour son instrument : 1° *Livre de musique pour l'orgue, contenant plus de* 180 *pièces de tous les caractères, dédié à la Vierge*. Paris, 1685, in-4° obl. 2° *Livre de Noëls diversifiés à* 2, 3 *et* 4 *parties*. Paris, 1685, in-4° obl.

GIL (. . .), moine portugais, né à Lisbonne, vers la fin du seizième siècle, eut pour maître de musique le compositeur *Duarte Lobo*, et fut maître de chapelle dans un couvent de Franciscains à Guarda. Il mourut dans ce monastère en 1640. Les compositions de ce maître sont restées en manuscrit. Parmi ces ouvrages Machado cite (*Bibliot. Lusit.* t. II, p. 380) ceux-ci : 1° Huit messes pour tous les tons à plusieurs voix. 2° Psaumes de tous les tons. 3° Psaumes et Complies à 6 voix. 4° Motets à 4 voix.

GILES (NATHANIEL), organiste du roi d'Angleterre Charles Ier, naquit à Worcester en 1558. En 1585, il était bachelier en musique, organiste et directeur de la musique de la chapelle St-Georges à Windsor. Après la mort de Guillaume Hunni (1597), on le chargea de l'éducation des enfans de chœur de la chapelle royale; plus tard, il obtint la place d'organiste de cette chapelle. En 1622, le grade de docteur en musique lui fut conféré. Il mourut à Windsor, le 24 janvier 1633. Ce musicien n'a écrit que pour l'église; ses compositions sont restées en manuscrit.

GILLES (JEAN), né à Tarascon en 1669, fit ses premières études musicales à Aix en Provence, sous la direction d'un maître de chapelle nommé *Poitevin*. Il fut le condisciple de Campra. Après la mort de son maître, Gilles lui succéda, mais il quitta bientôt sa place pour celle de maître de chapelle à Agde. Sa réputation s'étendit dans tout le midi : l'évêque de Rieux ayant entendu parler avantageusement de ses talens, demanda pour lui la maîtrise de Saint-Étienne de Toulouse; mais elle venait d'être donnée à un musicien italien nommé *Farinelli*. Il y eut entre ces deux artistes un combat de générosité à la suite duquel Gilles fut obligé de se rendre à Toulouse et de permuter avec Farinelli ; ce changement de situation eut lieu en 1697. Bien qu'âgé seulement de vingt-huit ans, Gilles avait déjà composé plusieurs messes et d'autres ouvrages pour l'église; malheureusement il mourut jeune, en 1705, et ne put multiplier ses productions. Au nombre de ses meilleurs ouvrages, on place une *Messe des morts*, qu'il avait écrite pour deux conseillers au parlement de Toulouse qui avaient cessé de vivre à peu près dans le même temps. Les héritiers de ces magistrats voulurent ensuite discuter le prix de l'ouvrage, mais le compositeur rejeta leurs offres, et déclara que la messe ne servirait que pour lui. En effet, il mourut peu de temps après. La messe des morts composée par Gilles se trouve en manuscrit à la bibliothèque royale de Paris. Elle a été exécutée dans l'église de l'Oratoire de Paris, pour le service funèbre de Rameau. Un *Diligante*, un *Benedictus* et 5 autres motets du même auteur sont aussi en manuscrit dans la même bibliothèque.

GILLES (HENRI-NOEL), né à Paris en 1779, entra au conservatoire de musique en 1796, dans la classe de hautbois de Sallentin. L'année suivante, il obtint le deuxième prix de cet instrument au concours; le premier lui fut décerné en 1798. Un son agréable, un style élégant et doux, telles étaient les qualités de son talent. Entré à l'orchestre du théâtre Feydeau, en 1799, il y resta comme second hautbois les deux premières années, devint premier en 1801, et quitta cet orchestre en 1803 pour entrer à celui de l'Opéra italien, où il demeura jusqu'en 1814. Dans cet intervalle, il joua plusieurs fois des solos dans les concerts de la semaine sainte, qu'on donnait à ce théâtre, et toujours avec succès. A l'époque de la restauration (1814), l'attachement de M. Gilles pour Napoléon le décida à s'éloigner de la France ; il se rendit d'abord à New-York, puis s'établit à Philadelphie

où il est encore. Cet artiste a publié : 1° Air varié pour hautbois, violon, viole et basse, Paris, Mme Duhan. 2° Petits airs et thème varié pour la guitare. 3° Trois romances, avec acc. de piano, Paris, Hanry. 4° 6 *idem*, Paris, Hanry.

GILLIER (JEAN-CLAUDE), violon de la Comédie Française, né à Paris en 1667, est mort en cette ville en 1737, à l'âge de soixante-dix ans. Il a écrit la musique primitive des petites comédies et des divertissemens de Regnard et de Dancourt.

GILSON (CORN.), professeur de musique à Édimbourg, né en Écosse vers 1715, a publié un traité du chant intitulé : *Lessons on the Pratica of singing*, Édimbourg, 1759, in-4°.

GIN (PIERRE-LOUIS-CLAUDE), ancien magistrat, auteur d'une mauvaise traduction de l'Iliade, naquit à Paris en 1726, et mourut dans la même ville le 19 novembre 1807, à lâge de 81 ans. Ce médiocre littérateur a publié une brochure intitulée : *De l'influence de la musique sur la littérature; discours prononcé le 11 vendémiaire an XI à la séance publique de la société académique des sciences et arts séant à l'Oratoire*, Paris, 1802, in-12. L'auteur prétendait y démontrer que la décadence de la littérature est le fruit des progrès de la musique; thèse moins ridicule par ses aperçus que par l'exécution et le style.

GINESTET (PROSPER DE), compositeur, fils d'un magistrat, est né à Aix, en Provence, vers 1796. Après avoir fait longtemps de la musique la principale occupation de sa vie, il entra dans les gardes du corps du roi Louis XVIII. Il ne quitta ce service que pour passer comme officier dans un régiment; mais après la révolution de juillet 1830, il donna sa démission, pour ne pas manquer au serment de fidélité qu'il avait fait à la famille royale de la branche aînée. Attaché au parti de l'opposition légitimiste, il prit part alors à la rédaction de *L'Avenir*, journal de cette opposition, et y fit les articles du feuilleton sur l'Opéra, le théâtre italien, l'Opéra-Comique et les concerts. Les premières productions de M. de Ginestet consistent en duos et nocturnes pour piano et violon, ou piano et violoncelle. Plus tard il a donné à l'Opéra-Comique ; 1° *L'Orphelin et le Brigadier*, opéra en 2 actes, représenté le 13 septembre 1827 : cet ouvrage ne réussit pas; 2° à l'Opéra : *François Ier à Chambord*, opéra en 2 actes, représenté le 15 mars 1830; 3° à l'Opéra-Comique : *Le Mort Fiancé*, en un acte, le 16 janvier 1833.

GINESTET (E. DE), frère du précédent, amateur distingué sur le violoncelle, a publié des nocturnes concertans pour piano et violoncelle, un duo pour les mêmes instrumens, et des airs variés pour violoncelle, Paris, A. Petit.

GINGUENÉ (PIERRE LOUIS), littérateur, né à Rennes le 25 avril 1748, se rendit à Paris, après avoir terminé ses études avec succès. Quelques poésies, assez froidement accueillies, marquèrent ses premiers pas dans la carrière littéraire. Il comprit bientôt que la nature ne l'avait pas fait poète. Doué de plus de talent pour la critique, ce fut par les journaux qu'il commença sa réputation. Ses lettres sur les *Confessions de J.-J. Rousseau* le firent connaître avantageusement. Assez bon musicien et amateur passionné de musique italienne, il prit avec chaleur la défense de cette musique et de Piccini contre les attaques des Gluckistes; ses liaisons avec l'auteur de *Didon* et de *Roland* lui procurèrent alors les matériaux dont il s'est servi plus tard pour la notice qu'il a publiée sur la vie et sur les ouvrages de cet artiste célèbre. La littérature italienne et la littérature de la musique devinrent dès lors les objets des travaux constans de Ginguené ; c'est par ces mêmes travaux qu'il a transmis d'une manière solide son nom à la postérité. Tout le monde connaît son *Histoire littéraire d'Italie*, qu'il n'eut pas le temps d'achever, et qui fut continuée par M. Salfi. Monument de savoir, de

goût et de saine critique, ce livre sera toujours considéré comme une des meilleures productions de notre temps. Incarcéré pendant le règne des fureurs révolutionnaires, Ginguené eut à craindre un moment pour sa vie; mais l'événement qui vint changer le système du gouvernement au 9 thermidor, le rendit aux lettres et à la liberté. Tour à tour appelé à la direction de l'instruction publique, près du ministère de l'intérieur, nommé membre de l'Institut de France, dans la classe de littérature ancienne, ambassadeur auprès du roi de Sardaigne, et membre du Tribunat, il se montra digne de ces distinctions par ses talens et par sa probité. Quoique recherché dans le monde par l'agrément de son esprit et la variété de ses connaissances, il y allait peu, et dans ses dernières années il ne sortait presque plus de chez lui, consacrant toutes les heures au travail ou à sa famille. Les proscriptions dont quelques-uns de ses amis avaient été frappés en 1815 l'affligèrent; sa santé s'altéra, et il mourut le 16 novembre 1816, à l'âge de soixante huit ans. Sa riche bibliothèque, dont le catalogue a été publié en 1817, renfermait une nombreuse collection de livres relatifs à l'histoire et à la littérature de la musique.

Les ouvrages où Ginguené a traité de la musique sont : 1° *Lettres et articles sur la musique, insérés dans les journaux sous le nom de* Mélophile, *pendant nos dernières querelles musicales, en* 1780, 81, 82 et 83, Paris, 1783, in-8°. 2° *Dictionnaire de musique* de *l'Encyclopédie méthodique,* Paris, 1791-1818, 2 vol. in-4°. Ce dictionnaire fut commencé par Ginguené et Framery. L'abbé Feytou avait fourni quelques articles de théorie d'après un nouveau système. Le plan était mauvais, car on avait conservé pour la base de l'ouvrage les articles du dictionnaire de musique de J.-J. Rousseau, qui sont souvent attaqués dans les additions de l'abbé Feytou ou de Framery. Ginguené s'était chargé des articles historiques; ce sont les meilleurs du livre; il est vrai que la plupart sont traduits de l'histoire de la musique de Burney. La première partie du premier volume avait paru en 1791; les troubles de la révolution interrompirent le travail, et Ginguené resta étranger au reste de la publication. 3° *Notice sur la vie et les ouvrages de Piccini.* Paris, Ve Panckoucke, 1800, in-8° de XI et 144 pages. Cette notice, bien écrite, a de l'intérêt; mais Ginguené y laisse apercevoir de la partialité en faveur de Piccini contre Gluck. 4° *Rapport fait à la classe des Beaux-Arts de l'Institut de France par M. Ginguené, au nom de la commission, dans la séance du samedi* 21 *octobre* 1815, *sur une nouvelle exposition de la séméiographie, ou notation musicale des Grecs, par M. Perne*, Paris, 1815, 12 pages in-4°. 5° *Histoire littéraire d'Italie,* continuée par Salfi, Paris, 1811-1835, 14 vol. in-8°. On trouve dans cet ouvrage des renseignemens utiles et curieux sur l'étude de la musique au onzième siècle et sur Gui d'Arezzo (t. 1, p. 134 et suiv.), sur les troubadours provençaux (t. 1, p. 241-354), sur quelques musiciens célèbres de l'Italie, aux 14e et 15e siècles, tels que François Landino (t. 2e et 3e en divers endroits), et sur le drame en musique (t. 6, p. 450-486). Salfi a ajouté dans le 10e volume du même ouvrage un long morceau (p. 403-424) à ce que Ginguené avait écrit sur la musique. Ce passage est relatif aux musiciens et aux théoriciens de musique qui ont vécu en Italie dans le seizième siècle : il fourmille d'erreurs.

GINI (Jean-Antoine), maître de chapelle du roi de Sardaigne, à Turin, vers 1728, a écrit la musique de deux opéras, *Mitridate* et *Tamerlano*, qui ont été représentés dans cette ville.

GIORDANI (Antoine), maître de chapelle de l'église des Douze-Apôtres à Rome, au commencement du dix-huitième siècle, a publié vingt-trois offertoires à 2 voix, à Rome, en 1724.

GIORDANI (JACQUES), compositeur, s'est fait connaître vers le milieu du dix-septième siècle par un ouvrage intitulé : *Musica per la passione di Giesu Christo a tre, con stromenti*. Cet ouvrage se trouve en manuscrit dans la bibliothèque de M. l'abbé Santini, à Rome.

GIORDANI (JOSEPH), surnommé *il Giordanello*, naquit à Naples en 1753, et fut admis fort jeune au conservatoire de Loreto, où il devint le condisciple de Cimarosa et de Zingarelli. Également distingué comme claveciniste, comme violoniste, et comme compositeur, il n'était âgé que de dix-huit ans lorsqu'il écrivit pour le théâtre de Pise son premier opéra intitulé : *L'Astuto in imbroglio*. La famille de Giordani, composée de son père, de deux frères, et de trois sœurs, formait une troupe chantante qui jouait des farces et des opéras bouffes dans un des petits théâtres de Naples. Toute cette famille partit pour Londres, vers 1762, pendant que Giordanello étudiait au conservatoire de Naples, et obtint des succès d'enthousiasme au théâtre de Hay-Market, dans de petits opéras du genre napolitain. Actrices aussi piquantes et aussi spirituelles que cantatrices agréables, les sœurs de Giordani étaient obligées de répéter chaque soir plusieurs airs de leurs rôles et attiraient la foule. Lorsque Giordani fut sorti du conservatoire de Loreto et eut donné son premier opéra, son père l'appela à Londres; il s'y rendit, et son premier ouvrage dramatique fut une sorte de pasticcio intitulé *Artaserse*, dont il avait écrit une grande partie, et qui servit aux débuts de Millico en 1772. Il y avait dans cet opéra un air (*Infelice, ah! dove io vado*) qui obtint alors un succès de vogue. *L'Antigono*, opéra sérieux écrit entièrement par Giordani, succéda à cet ouvrage. Les leçons de chant, de clavecin, et la publication de plusieurs compositions de musique vocale et instrumentale occupèrent cet artiste pendant les années suivantes, et l'on ne connait de lui que l'opéra bouffe *Il Baccio* qui ait été représenté à Londres, depuis 1774 jusqu'en 1779. De retour en Italie au printemps de 1782, il écrivit pour le théâtre de Mantoue *Il ritorno d'Ulisse*, qui fut représenté le 26 décembre de la même année. Cet ouvrage fut suivi de l'*Acomato*, opéra sérieux, à Pise, 1783. *Erifile*, à Bergame, 1783, *Epponima*, à Novare, 1783, *Elpinice*, à Bologne, 1784, *Tito Manlio*, à Gênes, 1784, *Pizzaro nell' Indie*, à Florence, 1784, *La Morte d'Abele*, oratorio, à Jesi, 1785, *Osmane*, à Bergame, 1785, *La Vestale*, à Modène, 1786, *Ifigenia in Aulide*, Rome, 1786, *L'impegno, ossia chi la fà l'aspetta*, à Rome, 1786, *Ferdinando nel Messico*, Rome, 1788, *I Ripieghi fortunati*, intermède, à Rome, 1787, *Alciade e Telesia*, à Rome, 1787, *Caio Ostilio*, à Faenza, 1788, *Ariarate*, à Turin, 1788, *La Distruzzione di Gerusalemme*, à Naples, 1788, *Il Corrivo*, dans la même ville, 1788, *La Disfatta di Dario*, à Milan, 1789, *Cajo Mario*, à Venise, 1790, *Medonte, Re d'Epiro*, à Rome, 1791. *Don Mitrillo contrastato*, à Venise, 1791, *Atalanta*, à Turin, en 1792. Appelé à Lisbonne, pour y diriger le théâtre italien, Giordani est mort en cette ville au mois de mai 1794.

On a souvent confondu les compositions instrumentales de Giordanello avec celles de son frère aîné Thomas Giordani ; celles qui lui appartiennent sont : 1° Trois quintettes pour clavecin, deux violons, alto et basse, op. 1, Londres, 1776, Offenbach. 2° Trois *idem*, op. 2, Londres, 1777, Offenbach. 3° Trois quatuors pour piano, 2 violons et basse, op. 3, Offenbach. 4° Quatorze préludes pour le clavecin, Londres, 1779. 5° 6 petites sonates pour le clavecin, op. 5, Londres, 1780. 6° Six petits duos pour le clavecin à quatre mains, Londres, 1780. 7° Six trios pour clavecin, violon et violoncelle, op. 7, Londres, 1780. 8° Douze leçons pour le clavecin, op. 8, Londres, Berlin, Hummel. 9° Trois

concertos pour violon et orchestre, Londres, 1781, Berlin, Hummel, comme œuvre 4e. 10° Trois sonates pour piano à quatre mains, op. 10, Londres, 1781. 11° 6 quatuors pour deux violons, viole et basse, op. 11. Londres, Paris. 12° 6 leçons progressives pour le clavecin, Londres, 1782. 13° 6 trios pour piano, violon et violoncelle, publiés chez Hummel comme l'œuvre 11e. Après le retour de Giordani en Italie, il écrivit encore un grand nombre de compositions instrumentales dont il a été répandu des copies manuscrites. On en a gravé : 14° Trois trios pour clavecin, violon et violoncelle, op. 27, Berlin, Hummel. 15° 6 *idem*, op. 29, Londres. 16° Trois concertos pour violon, op. 31, Berlin, Hummel. 17° Trois trios pour piano, op. 32, Londres, Preston. 18° 6 grands trios pour piano, op. 35, *ibid.* On connaît aussi de ce compositeur : 19° Duos pour 2 voix de soprano, Londres, 1779. 20° Cinq livres de canzonettes italiennes à voix seule, *ibid.* Comme compositeur de musique d'église, Giordani s'est fait connaître par des litanies à 4 voix et orchestre, et par les psaumes *Lætatus sum, cum invocarem, In te Domine speravi*, et *Qui habitat*, à quatre voix et orchestre.

GIORDANI (THOMAS), frère aîné du précédent, né à Naples vers 1744, se rendit à Londres avec sa famille, en 1762, et y parut au théâtre de Hay-Market comme bouffe chantant dans de petits opéras exécutés par ses frères et sœurs. Fixé dans la capitale de l'Angleterre comme professeur de musique, il écrivit beaucoup de compositions instrumentales et vocales qu'on a souvent confondues avec celles de son frère. En 1779, il s'associa avec Leoni pour établir un Opéra à Dublin. Giordani était le directeur et le compositeur du théâtre ; cette entreprise ne réussit pas, et Giordani fut obligé de manquer à ses engagemens. Ce fâcheux événement ne l'empêcha pas de s'établir à Dublin et de s'y marier. Il y vivait encore en 1816, à l'âge de soixante-douze ans. On ne sait pas d'une manière certaine si l'opéra bouffe *Il Baccio* est l'ouvrage de Thomas ou de Joseph Giordani. On a imprimé pour le piano l'ouverture et les airs d'un opéra anglais qu'il a fait représenter à Dublin, en 1789, sous ce titre : *Perseverance, the third time is the best.* Son oratorio d'*Isaac* a été considéré comme une bonne production dans son genre. Cet artiste a publié divers ouvrages de musique instrumentale et vocale, parmi lesquels on cite : 1° Cinq livres de duos pour deux flûtes, Londres, 1775-1783. 2° 6 *Songs, from the reliques of ancient poetry* (six chansons anglaises, tirées des anciennes poésies), *ibid.* 3° Six trios pour deux flûtes et basse, Londres, Berlin. 4° Leçons faciles pour le clavecin, Londres. 5° 6 Sonatinas for the Harpsichord, *ibid.* 6° 6 duos pour deux violoncelles, op. 5. *ibid.* 7° Six trios pour flûtes et violoncelle, tirés d'airs d'opéras, op. 9, *ibid.*

GIORGETTI (FERDINAND), violoniste et compositeur de l'époque actuelle, est né à Florence. Je n'ai d'autres renseignemens sur cet artiste que les titres de ses ouvrages. Il est vraisemblable qu'il n'avait pas commencé à se faire connaître avant 1812, car Gervasoni n'en parle pas dans ses notices sur les musiciens italiens alors vivans. On a de M. Giorgetti : 1° Concerto pour le violon (en *mi* mineur), Leipsick, Breitkopf et Haertel ; 2° Thême original varié pour violon et quatuor d'accompagnement, Milan, Riccordi ; 3° Grand trio brillant pour violon, alto et violoncelle, Leipsick, Breitkopf et Haertel ; 4° Air varié pour violon, avec acc. de violon et violoncelle, *ibid.* ; 5° Variations pour violon, clarinette et violoncelle, Florence, Cipriani ; 6° Trois duos concertans pour 2 violons, op. 7, Leipsick, Breitkopf et Haertel ; 7° Duos d'étude pour 2 violons, op. 15, liv. 1 et 2, *ibid.* ; 8° Duo pour violon et guitare sur la cavatine : *Se il fiato barbaro* (en société avec Picchianti), Florence, Cipriani.

GIORGI (JEAN), compositeur de l'école romaine, né vers la fin du dix-septième siècle, fut nommé maître de chapelle de Saint-Jean de Latran au mois de septembre 1719, et mourut au mois de janvier 1725. Ce maître a écrit des offertoires à 2, 4, 6 et 8 voix, des messes à 5 et à 8, et des psaumes à 6 voix. Toute cette musique existe en manuscrit à Saint-Jean de Latran, et à Sainte-Marie-Majeure. M. l'abbé Santini donne à ce musicien le titre de maître de chapelle de cette dernière église, dans son catalogue (Rome, 1820, in-12); c'est une erreur.

GIORGI (PHILIPPE), chanteur distingué, a vécu vers le milieu du dix-huitième siècle. Après avoir brillé comme ténor au théâtre *Argentina*, de Rome, il passa à Pétersbourg pour y chanter au théâtre italien, qu'on venait d'y établir. J'ignore si cet artiste est l'auteur d'un opéra de *Don Chisciotto* qui est connu en Italie sous le même nom.

GIORGIS (JOSEPH), violoniste, né à Turin, en 1777, reçut des leçons de Colla pour son instrument, et ne fut pas, comme on le dit dans le dictionnaire de Choron et Fayolle, élève de Viotti. Les seuls conseils qu'il reçut de ce grand artiste consistèrent en une lettre que celui-ci lui écrivit après l'avoir entendu. Venu à Paris en 1807, il s'y fit entendre dans quelques concerts sans exciter une vive sensation, et y publia quelques compositions. M. Blangini, son compatriote, à qui il avait été recommandé, le fit entrer dans la musique du roi de Westphalie, Jérôme-Napoléon. Les événemens de la guerre de 1813 l'obligèrent à quitter précipitamment Cassel. Rentré en France, il voyagea pendant quelques années pour donner des concerts avec sa femme, nièce de Lamparelli, qui avait été aussi attachée au théâtre de Cassel comme seconde femme. En 1820, il se fixa à Paris; trois ans après il entra à l'orchestre de l'Opéra-Comique comme un des premiers violons. Devenu vieux, il a été mis à la retraite en 1834. Parmi les compositions de cet artiste qui ont été publiées, on remarque 1° Des pots-pourris pour violon et orchestre, Paris, Mme Duhan; 2° Romance de *Richard*, variée pour violon et orchestre, Bruxelles, Plouvier; 3° Trois trios pour deux violons et basse, op. 4, Paris, Mme Duhan; 4° Plusieurs airs variés, avec acc. de quatuor ou d'un second violon et violoncelle, *ibid.*; 5° Duos faciles pour 2 violons, livres 1 et 2, Paris, Hanry.

GIORNOVICHI. *Voy.* JARNOWICK.

GIOVANELLI (ROGER OU RUGGIERO), compositeur célèbre de l'école romaine, naquit à Velletri, vers 1560. On ignore le nom du maître qui a dirigé ses études dans la musique. On voit par le titre d'un de ses ouvrages qu'il était déjà maître de chapelle à *Saint-Louis-des-Français* (à Rome), en 1587. De là il passa à l'église du collége allemand, et après la mort de Pierluigi de Palestrina, il fut jugé digne de succéder à ce grand homme dans la place de maître de chapelle de Saint-Pierre du Vatican. Sa nomination à cette place est du 12 mars 1594; il entra en fonctions le 15 du même mois. Le 7 avril 1599 il fut agrégé au collége des chapelains chantres de la chapelle Sixtine. Ce maître vivait encore en 1615, car il publia cette même année le Graduel des saints, qu'il avait corrigé d'après l'ordre du pape Paul V. Giovanelli est considéré comme un des meilleurs maîtres d'un temps où les grands artistes abondaient dans l'école romaine. Son mérite n'est point au-dessous de sa renommée. Ses ouvrages se font particulièrement remarquer par un rare mérite de facture, et par une harmonie pure, bien que remplie. Il s'est distingué surtout dans le genre des madrigaux, des canzonettes et des villanelles, quoique son habileté ait été aussi remarquable dans la musique d'église. Les ouvrages de sa composition qu'on a publiés sont 1° *Il primo libro di madrigali a cinque voci*, Venise, Gardane, 1586; 2° *Il secondo libro* idem, *ibid.*, 1587; 3° *Il terzo libro* idem, *ibid.*, 1789;

4° *De' madrigali sdruccioli a 4 voci, il primo libro*, Venise, Vincenti, 1587; 5° *De gli sdruccioli madrigali a 4 voci, il 2° libro*, ibid.; 6° *Il primo libro di motetti, a 5-8 voci*, Rome, Coattino, 1594; 7° *Il secondo libro* idem, *ibid.*, 1592; 8° *Canzonette a tre voci con l'intavolatura del liuto*, Rome, Coattino, 1592; 9° *Le villanelle eterie alla napolitana a 3 voci*, Rome, Coattino, 1593; 10° *Misse a otto voci*, Rome, Coattino, 1593. Outre ces ouvrages, une très grande quantité de messes, de motets et de psaumes, composés par Giovanelli, se trouvent en manuscrit dans les archives de la basilique du Vatican, et dans celles de la chapelle Sixtine. Parmi ces productions, on remarque la messe à 8 voix composée sur le madrigal de Palestrina *Vestiva i colli*, et le *Miserere* à 4 voix avec le dernier verset à 8, composé pour la semaine sainte, et qui se chantait avant que celui de Grégoire Allegri fut écrit. On trouve quelques motets et psaumes à 8 voix, de Giovanelli, dans les recueils de Fabio Costantini (*Voy.* ce nom), et des madrigaux de sa composition dans les collections dont les titres suivent: 1° *Spoglia amorosa, madrigali a cinque voci di diversi eccellentissimi musici*, etc., Venise, chez les héritiers de Jérôme Scoto, 1585; 2° *Melodia olympica di diversi eccellentissimi musici, a 4, 5, 6 e 8 voci*, etc., publié par Pierre-Philipps, chez Phalèse et Jean Bellere, à Anvers, 1594, in-4° obl.; 3° *Il Lauro Verde, madrigali a sei voci, composti da diversi eccellentissimi musici*, etc., Venise et Anvers, 1591; 4° *Il trionfo di Dori descritto da diversi e posto in musica, da altrettanti musici, a* 6 *voci*, etc., Venise, 1596, in-4°, Anvers, Pierre Phalèse, 1596, 1601, 1614, in-4° obl.; 5° *Il Paradiso musicale di madrigali e canzoni a cinque voci*, etc., Anvers, Pierre Phalèse, 1596, in-4° obl.; 6° *Madrigali a otto voci di diversi eccellentissimi e famosi autori*, etc., Anvers, Pierre Phalèse, 1596, in-4°. Le pape Paul V ayant ordonné à Roger Giovanelli de corriger le Graduel, pour l'usage de la chapelle pontificale, ce savant musicien employa près de sept années à ce travail, où il fit preuve d'une rare sagacité. Rien ne fut épargné pour que le livre fût établi avec luxe. Jean-Baptiste Raimondi, directeur de l'imprimerie Médicis, pour les langues orientales, fondit de beaux caractères de plain-chant sur une grande échelle, et les deux parties de ce graduel, le meilleur qu'on ait publié jusqu'à ce jour, parurent en deux volumes, in-fol. max., le premier en 1614, le second en 1615. Le premier de ces volumes, qui contient le graduel des temps, est intitulé: 1° *Graduale de tempore juxta ritum sacrosanctae romanae ecclesiae cum cantu Pauli V Pont. Max. jussu reformato. Cum privilegio, Romae, ex typographia medicaea, anno* 1614. Le deuxième, contenant le graduel des saints, a pour titre: *Graduale de sanctis juxta ritum sacrosanctae romanae ecclesiae cum cantu Pauli V Pont. Max. jussu reformato. Cum privilegio, Romae, ex typographia medicaea, anno* 1615.

GIOVANNI (SCIPION), organiste du dix-septième siècle, est cité par Walther, d'après le catalogue de Pastorf, comme auteur d'une collection de pièces de clavecin intitulée: *Partitura di cembalo ed organo, toccate, romanesche, partite sopra il basso di Fiorenza a Mantoua, capricci, correnti, balletti, e gagliarde diverse.*

GIOVIO (le comte JEAN-BAPTISTE), amateur de musique et littérateur, né à Come, mort en cette ville dans l'année 1814, a publié quelques notices sur l'orgue, à propos de l'instrument que le célèbre facteur Serassi a placé dans le sanctuaire *del Crocifisso*, à Come. Cet opuscule a pour titre: *Pel nuovo organo, opera de' Signori Serassi nel santuario del Crocifisso. Lettera ed iscrizioni*, Come, Carl' Antonio Ostinelli, 1808, 26 pages in-8°.

GIPPENBUSCH (JACQUES), jésuite, né à Spire en 1612, entra dans son ordre en 1629, et fut chargé d'enseigner la littérature grecque et latine à Cologne. Il était en même temps directeur du chœur. Il mourut le 3 juillet 1664. Ses compositions connues sont 1° *Cantiones musicæ 4 vocum ;* 2° *Psalteriolum harmonicum cantionum catholicarum per annum quatuor vocibus concinnatum*, Coloniæ, 1662, in-8° ; 3° *Cantiones et motettæ selectissimæ.*

GIRACE (. . .) ; un compositeur de ce nom a fait représenter sur divers théâtres de l'Italie, dans la deuxième moitié du dix-huitième siècle, les opéras dont les titres suivent : 1° *Il Serdo ;* 2° *Un perfetto ricambio ;* 3° *Molto paura e nessun male;* 4° *Riconoscenza e amore*, cantate.

GIRANEK (ANTOINE), violoniste et compositeur, né en Bohême vers 1712, vécut quelques années à Prague, se rendit ensuite à Varsovie pour entrer dans la chapelle du roi, comme premier violon, et mourut à Dresde, avec le titre de directeur de musique, le 16 janvier 1761. Il possédait un talent remarquable sur le clavecin. Les compositions de cet artiste consistent en 24 concertos pour le violon, plusieurs concertos pour le clavecin, la basse de viole et la flûte. La plupart de ces ouvrages sont restés en manuscrit. Giranek fut le père de la célèbre cantatrice allemande Mme Koch.

GIRARD. *Voy.* le supplément.

GIRAUD (FRANÇOIS-JOSEPH), violoncelliste et compositeur, entra à l'orchestre de l'Opéra en 1752, et se retira à la fin de 1767. Il était aussi musicien de la chapelle et de la chambre du roi. Quelques motets qui furent exécutés au concert spirituel commencèrent sa réputation : on remarqua surtout un *Regina Cœli* d'un bon effet, qui fut répété souvent. Il fit en société avec Berton le père *Deucalion et Pyrrha*, en un acte, représenté avec succès à l'Opéra en 1755. En 1762, il donna seul *l'Opéra de Société*, en un acte, paroles de Mondorge. On connait aussi de ce musicien un livre de sonates pour le violoncelle, qui a été gravé à Paris, sans date.

GIRAULT (CHARLES-XAVIER), né à Auxonne, en Bourgogne, le 23 avril 1764, était fils d'un médecin. Ses études de droit terminées, il fut reçu avocat au parlement de Dijon, le 21 juillet 1783, et nommé, quelques années après, conseiller auditeur à la chambre des comptes de Bourgogne et de Bresse. Ses goûts le portaient vers les études historiques ; le riche dépôt de chartes et de titres originaux qu'il avait sous la main facilita ses recherches, et lui procura des connaissances spéciales auxquelles il dut ses succès. Après avoir obtenu au concours le prix pour une question historique proposée par l'académie de Besançon, il fut admis dans cette académie et dans celle de Dijon. Dès-lors il se livra presque sans relâche à des travaux sur l'histoire littéraire et sur différens points d'antiquité; une multitude d'écrits fut publiée par lui sur divers objets plus ou moins intéressans, et dans tous il montra du savoir et de l'exactitude. Nommé maire d'Auxonne en 1801, il se démit de cette place après quatre ans, puis fut conservateur de la bibliothèque de cette ville : il retourna à Dijon en 1808, pour y exercer la profession d'avocat. En 1821, il fut appelé aux fonctions de juge de paix ; il mourut le 5 novembre 1823. Parmi les nombreux ouvrages de ce savant, on remarque une *Lettre à M. Millin sur la musique des Hébreux, et sur l'ancienneté de la musique dans les églises*. Cette lettre est insérée dans le *Magasin Encyclopédique*, an. 1810, t. 1, p. 315-332. Il en a été tiré quelques exemplaires séparés.

GIRAULT (AUGUSTE), premier violon du théâtre Montansier, à Paris, né dans cette ville vers 1770, mort en 1806, a publié un œuvre de six duos pour 2 violons, divisé en deux livres, Paris, Pleyel.

GIRBERT (CHRISTOPHE-HENRI), professeur de musique à Bayreuth et compositeur,

naquit le 8 juillet 1751, à Frœhestokheim en Franconie, où son père était prédicateur. Un goût passionné pour la musique et une persévérance à toute épreuve le conduisirent à être instruit dans cet art, car sa mère était si pauvre, qu'elle ne put lui donner de maître. Quelques leçons que lui donna Stadler, chantre à Bimbach, furent les seules qu'il reçut jamais. Parvenu à jouer plusieurs pièces de clavecin et d'orgue, il se rendit à Bayreuth pour y donner des concerts, et le peu d'argent qu'il en retira lui servit à acheter des livres et de la musique pour s'instruire. Ce temps est celui de ses plus grands progrès. En 1784, le directeur de théâtre Schmidt lui proposa d'être le maître de musique de sa troupe ambulante; il accepta ces propositions, et sa nouvelle position lui procura l'avantage de connaître et d'entendre des artistes distingués à Anspach, Nuremberg, Salzbourg et Passau. De retour à Bayreuth après 13 mois, il reprit ses paisibles fonctions de professeur de musique et ses travaux comme compositeur. Il a laissé en manuscrit: 1° Sept petits opéras, qu'il avait écrits pour la troupe de Schmidt; 2° Quatre concertos pour le clavecin, écrits avant 1777; 3° Six sonates pour le piano; 4° Cinq autres, *idem*; 5° Deux symphonies à 8 et 10 instrumens; 6° Cinq quatuors faciles pour le violon.

GIRONI (M. L'ABBÉ ROBUSTIANO), directeur de l'académie impériale et royale de Brera, à Milan, est né à Cassano, sur l'Adda, en 1763. Au nombre des ouvrages publiés par ce savant, on en remarque un relatif à la musique des Grecs, intitulé: *Saggio intorno alla musica de' Greci*. Milano, Ferrario, 1822, in-4°, avec 10 planches. Cet ouvrage est exécuté avec beaucoup de luxe typographique. On lit dans le supplément du *Manuel du Libraire* de M. Brunet (t. 2, p. 92), l'anecdote suivante sur ce livre: « Cette dissertation n'étant point destinée au commerce, « il n'en a été tiré que *trente* exemplaires, « et l'auteur en a fait hommage à une « dame à l'occasion de son mariage. Les « gravures sont d'après les dessins de peintres célèbres. » L'auteur m'ayant fait l'honneur de m'envoyer un de ces précieux exemplaires, j'ai pu lire son ouvrage, et j'y ai reconnu un mérite incontestable d'érudition.

GIROUST (FRANÇOIS), né à Paris le 9 avril 1730, entra comme enfant de chœur à l'église Notre-Dame dès l'âge de sept ans, et y apprit la musique et l'harmonie sous la direction de Goulit, maître de cette cathédrale. On lit dans une notice sur la vie et les ouvrages de ce musicien, publiée par sa veuve, qu'un prix composé d'une médaille d'or ayant été proposé en 1768, pour l'auteur de la meilleure musique écrite sur le psaume *Super flumina Babylonis*, vingt-cinq ouvrages furent envoyés à Dauvergne, et que deux de ces psaumes partagèrent les suffrages; on décida qu'une seconde médaille serait accordée, et quand on eut décacheté les noms des auteurs, il se trouva que Giroust avait mérité les deux prix. Il était alors maître de musique de l'église métropolitaine d'Orléans; son succès le fit appeler à Paris, pour être maître de la chapelle *des Innocens*. En 1775, il succéda à l'abbé Gauzargues dans la place de maître de la chapelle et de surintendant de la musique du roi. Il écrivit pour cette chapelle beaucoup de motets, et fit exécuter au concert spirituel plusieurs oratorios, entre autres celui du *Passage de la mer Rouge*. Giroust avait écrit pour l'Opéra un *Télèphe*, en 5 actes, qu'il ne put faire représenter, malgré l'autorité que lui donnait sa position. Il mourut à Versailles le 28 avril 1799. Sa veuve a publié en 1804 une notice sur sa vie. Dans cet opuscule, Giroust est présenté comme un homme de génie et un grand compositeur, ce qui est fort excusable; mais ce qui ne l'est pas, c'est que les auteurs du *Dictionnaire historique des musiciens* aient copié ces éloges sans restriction. La collection des partitions originales de Giroust a été acquise

par la bibliothèque du Conservatoire de Paris; j'ai examiné cette musique, et je puis déclarer que tout y est misérable, d'un mauvais style et mal écrit.

GIRSCHNER (C. F. J.), professeur de musique à Berlin, a établi dans cette ville un enseignement de la musique d'après le système de Logier, et a publié sur ce système d'enseignement un petit ouvrage qui a pour titre : *Ueber J. B. Logier's neues System der musikalische Unterrichts, oder wodurch unterscheidet sich der Logiersche System von den alten?* etc., Berlin, Trautwein, 1828, in-8°, avec 1 planche lithographiée. M. Girschner a été aussi le rédacteur d'une gazette musicale de Berlin (*Berliner Musikalische Zeitung*) dont il n'a été publié qu'une année, en 1833.

GITTER (J.), musicien attaché à la cour de Manheim, depuis 1780 jusqu'en 1795, a publié de sa composition : 1° Trois quatuors pour flûte, violon, alto et basse, op. 1, Manheim. 2° 3 duos pour deux violons, op. 2, Mayence. 3° 3 duos pour 2 flûtes, op. 3, *ibid.* 4° Six duos pour deux violons, op. 5, *ibid.*

GIUBILEI (LE P. ANDRÉ), né à Pistoie, maître de chapelle de l'église et du monastère de l'enfant Jésus, fut agrégé au collége des chapelains chantres de la chapelle pontificale, en 1758. Ce maître était un savant compositeur, qui a beaucoup écrit pour l'église; ses ouvrages sont restés en manuscrit.

GIULIANI (FRANÇOIS), né à Vienne, dans les dernières années du seizième siècle, s'est fait connaître comme compositeur de musique d'église, par des messes imprimées à Venise en 1630.

GIULIANI (ANTOINE), claveciniste accompagnateur du théâtre de Modène, a donné à ce théâtre, en 1784, un opéra bouffe intitulé : *Guerra in pace.*

GIULIANI (FRANÇOIS), professeur de violon, de harpe, de chant et de piano, naquit à Florence en 1760. Élève de Nardini pour le violon, il fit de rapides progrès sous la direction de ce maître, et fut nommé fort jeune premier violon du nouveau théâtre. Son maître de contrepoint fut Bartholomé Felici. On a gravé de la composition de cet artiste : 1° Deux quatuors pour deux violons, alto et basse, Offenbach, André. 2° 3 duos pour deux violons, op. 1, Berlin et Amsterdam, Hummel. 3° 6 duos concertans pour deux violons, Londres. 4° 6 duos pour violon et violoncelle, op. 8, *ibid.* On a aussi de Giuliani quelques compositions vocales. Cet artiste vivait encore à Florence en 1812.

GIULIANI (CÉCILE), née BIANCHI, fut une cantatrice distinguée de la fin du dix-huitième siècle. En 1790 elle chantait avec un brillant succès au théâtre de la Scala, à Milan. Engagée au théâtre impérial de Vienne en 1791, *en qualité de prima donna*, elle y était encore en 1796, et jouissait de la faveur du public. Cette cantatrice se faisait remarquer par l'étendue, la pureté, et la flexibilité de sa voix. Elle exécutait de la manière la plus brillante les traits les plus difficiles.

GIULIANI (MAURO G.), virtuose sur la guitare, né à Bologne vers 1780, s'est fait connaître en Italie par son talent d'exécution et sa musique, supérieure à ce qu'on connaissait alors pour la guitare. Vers la fin de 1807, cet artiste se rendit à Vienne, et s'y fixa. On croit qu'il est retourné dans sa patrie en 1813. On connait sous son nom : 1° Trois concertos pour guitare et orchestre, œuvres 30, 36 et 70, Vienne, Hasslinger, Artaria, Diabelli. 2° Un grand quintette pour guitare, 2 violons, alto et basse, Milan, Riccordi. 3° Des thèmes variés pour guitare, avec acc. de quatuor, op. 65, 101, 102, 203, Milan, Riccordi, Vienne, Diabelli. 4° Sérénade concertante pour guitare, violon et violoncelle, op. 19, Vienne, Artaria. 6° Une multitude de duos, pots-pourris, divertissemens, valses, polonaises, etc., pour deux guitares. 6° Environ cinquante œuvres de morceaux pour guitare seule, renfermant des sonates,

études, rondeaux, caprices, pots-pourris, airs variés, etc.

GIULIANO TIBURTINO, musicien distingué du seizième siècle, est connu par un ouvrage devenu fort rare, et intitulé : *Fantasie, e Ricercari a tre voci accomodate da cantare e sonare per ogni instrumenti, composte da mes. Giuliano Tiburtino musico eccellentissimo, con la giunta di alcuni altri ricercari, e madrigali a tre voci, composti da lo eccellentissimo Adriano Willaert, e Cipriano Rore suo discepolo,* Venezia, 1579.

GIULINI (ANDRÉ), maître de chapelle de la cathédrale d'Augsbourg, naquit en cette ville, vers 1730. Dans sa jeunesse, il étudia chez les Jésuites, et composa pour leur maison la musique de plusieurs drames, et des *méditations*. Plus tard, lorsqu'il eut été appelé à la maîtrise de la cathédrale (1760), il écrivit un grand nombre de messes, de vêpres, des symphonies, etc., où l'on remarque un style sévère et correct. Toute sa musique est restée en manuscrit.

GIUSTINI (LOUIS), claveciniste et compositeur, né à Pistoie, dans les premières années du dix-huitième siècle, a écrit 12 sonates pour le clavecin, qui ont été gravées à Amsterdam en 1736.

GIZZI (DOMINIQUE), célèbre professeur de chant et compositeur, né en 1684 à Arpino, petite ville du royaume de Naples, eut pour premier maître de musique son compatriote *M. T. Angelio,* maître de chapelle, qui avait été élève de Carissimi. Quoique très vieux, Angelio prit plaisir à développer les heureuses dispositions du jeune Gizzi, et il ne songea à l'envoyer à Naples, pour y continuer ses études, qu'après en avoir fait un chanteur déjà fort habile, et après lui avoir donné les premières connaissances du contrepoint. Gizzi entra au conservatoire de S. Onofrio, dirigé alors par A. Scarlatti, et devint le compagnon de Porpora et de Durante. Il se livra alors à la composition et écrivit plusieurs œuvres pour l'église et la chambre; mais Scarlatti ayant reconnu en lui les qualités d'un grand maître de chant, l'engagea à ouvrir une école propre à former d'habiles chanteurs; il suivit ce conseil, et de cette école sortirent Fr. Feo et l'admirable sopraniste G. Conti, qui, par reconnaissance pour son maître, prit le surnom de *Gizziello*. Vers 1740, Gizzi cessa de donner des leçons, et se retira dans sa ville natale, où il mourut cinq ans après.

GLACHANT (AUGUSTE), ancien élève du conservatoire de musique de Paris, fut quelque temps violon du théâtre des Variétés. Il a publié : 1° 3 duos pour deux violons, op. 1, Paris, Janet. 2° Symphonie concertante pour deux violons, op. 2, *ibid.* 3° Trois duos pour 2 flûtes, op. 2, *ibid.* 4° Trois quatuors pour 2 violons, alto et basse, op. 5, Paris, Janet.

GLAESER (MICHEL), facteur d'orgues, né à Galenau en 1692, a eu de la réputation en Allemagne, par les positifs et autres petits instrumens qu'il a construits. Il mourut en 1774, à l'âge de 82 ans.

GLAESER (JEAN-MICHEL), violoniste, né à Erlangen en 1725, fut d'abord attaché à la chapelle d'Anspach, et retourna en 1775 dans sa ville natale pour y être, suivant l'expression allemande, musicien de ville. Il y vivait encore en 1790. On a publié de cet artiste six symphonies pour l'orchestre, op. 1, Amsterdam, 1748.

GLAESER (CHARLES-LOUIS-TRAUGOTT), directeur de musique et professeur au séminaire de Weissenfels, né en 1747, fut considéré dans sa patrie comme un homme de mérite. Il mourut à Weissenfels le 31 janvier 1797, à l'âge de 50 ans. Il a écrit beaucoup de musique d'église qui est restée en manuscrit. Le seul ouvrage qu'il a publié contient une suite de petits morceaux de piano dans tous les tons, pour l'enseignement, avec une préface de J. Fr. Doles, Weissenfels, 1794.

GLAESER (CHARLES-GOTTHILF), fils du précédent, est né à Weissenfels le 4 mai 1784. Après la mort de son père, il

se rendit à Leipsick, pour y continuer ses études à l'école de St-Thomas; il y reçut des leçons de Hiller. Eberhard Müller lui donna ensuite des leçons de piano et d'harmonie, et il apprit à jouer du violon sous la direction de Campagnoli. Après qu'il eut atteint sa vingtième année, il suivit un cours de droit à l'université, quoiqu'il eut préféré la théologie, afin d'être chantre de paroisse. Lorsqu'il eut passé ses examens, en 1808, il alla occuper une place de peu d'importance à Naumbourg; mais il ne resta pas longtemps dans cette ville; son goût passionné pour la musique le ramena à Leipsick; il s'y fit correcteur chez Kühnel. Son séjour dans cette ville fut marqué par ses progrès comme organiste et comme compositeur. Ses études étant achevées, il accepta l'offre qui lui fut faite d'une place de directeur de musique à Barmen, en Westphalie. Dès ce moment, toutes ses vues se tournèrent vers les moyens de faciliter l'enseignement, et les ouvrages qu'il publia furent particulièrement destinés à ses élèves. La guerre de 1813 obligea Glaeser de s'éloigner de Barmen. Il fit des voyages à Berlin, Weissenfeld, Naumbourg et Leipsick, puis s'enrôla comme volontaire, et passa le Rhin avec les armées alliées. Après la campagne, il retourna à Barmen et reprit ses travaux. Il établit plus tard en cette ville un bureau d'abonnement de musique et un commerce d'instrumens. Il est mort à Barmen, le 16 avril 1829, des suites d'une douloureuse et longue maladie de peau, avant d'avoir atteint sa quarante-cinquième année. Au nombre de ses productions on compte : 1° *Neue praktische Klavierschule*, etc. (Nouvelle école pratique du clavier, etc.), 1re partie, Barmen, 1817. La deuxième partie de cette méthode de piano était terminée, mais non publiée, quand Glaeser a cessé de vivre. 2° *Karl Glaeser's Liederbuch* (Livre de chant de Glaeser, etc.), Barmen, 1819. Ce recueil était destiné à une classe d'enfans que l'auteur faisait chanter d'oreille, avant de leur enseigner la lecture de la musique. Il en a paru une deuxième édition en 1822. 3° Chants pour les poésies de Leith, avec accompagnement de piano, plusieurs cahiers, Barmen, 1821-1828. 4° Exercices de lecture de musique en 17 grands tableaux, pour les écoles, Barmen, 1821. 5° *Schulgesangbuch* (École de chant à plusieurs voix), 1re et 2e partie 1821-1823. La deuxième édition de cette méthode a paru en 1827. 6° Chants-chorals et poésies de Mohn à quatre voix, à l'usage des sociétés de chant, et des chœurs d'églises, Essen, Bædecker. 7° *Dreystimmige Chorale* (Chants-chorals à 3 voix), à l'usage des écoles moyennes, des gymnases et des paroisses où l'on chante saus orgue, Barmen, 1828. 8° *Kurze Anweizung zum Choralspiel* (Instruction courte sur l'art d'accompagner les mélodies chorales, etc.), Essen, Bædecker, 1824. 9° *Vereinfachter zum Kurzgefasster Unterricht in der Theorie der Tonsetzkunst, mittelst eines musikalisches Compasses* (Méthode brève et simplifiée de la théorie de la musique, au moyen d'un compas musical), *ibid.* 1828. On a aussi de Glaeser des sonates, airs variés et autres morceaux pour le piano, quelques pièces pour la guitare, et d'autres petites compositions.

GLAESER (FRANÇOIS), directeur de musique au théâtre Kœnigstadt, à Berlin, maintenant vivant, a donné à ce théâtre quelques petits opéras, parmi lesquels on cite : 1° *Die Brautschau* (les Fiançailles). 2° *Des Adler's Horst* (L'Aire de l'aigle), etc. Ces ouvrages ont eu peu de succès à Berlin. Le dernier a été représenté en 1833; la partition réduite pour le piano a été publiée à Berlin, chez Trautwein. On a aussi de Glaeser quelques petites compositions pour divers instrumens, des arrangemens de morceaux de différens maîtres, et des romances allemandes.

GLANER (GASPARD), compositeur allemand du seizième siècle, a fait imprimer des motets ou *Cantiones sacrae* de sa composition, Munich, 1578 et 1580, et des

chants sacrés et profanes à 4 et 5 voix, Munich, 1574.

GLARÉAN (HENRI LORIT), poète couronné, philosophe, mathématicien et historien, fut un des hommes qui contribuèrent le plus activement au progrès des sciences et des arts dans le seizième siècle. Le nom de *Glaréan* lui fut donné parce qu'il naquit dans le canton de Glaris, en 1488. Son savoir était universel, et dans tous ses travaux il a porté des vues profondes qui décèlent l'homme supérieur. Amateur passionné des arts, il cultiva surtout la poésie et la musique avec succès. Ses vers latins étaient admirés de son temps. Ayant été appelé à Bâle en 1515 pour y enseigner les mathématiques, il y occupa ensuite une chaire de philosophie, puis, sur la recommandation d'Érasme, il obtint, en 1521, une place de professeur de belles-lettres à l'université de Paris. Ses liaisons en cette ville avec Jean Lascaris et Lefebvre d'Étaples augmentèrent son savoir dans les langues grecque et hébraïque. Après trois années de professorat à Paris, Glaréan fut rappelé à Bâle et y reprit sa chaire de philosophie. Des troubles religieux ayant éclaté en cette ville vers 1529, Glaréan n'y voulut point prendre part, et comme il arrive presque toujours en pareille circonstance, sa sagesse lui fit des ennemis dans tous les partis. Ami du repos, il se retira alors à Fribourg en Brisgau, y ouvrit un cours d'histoire de littérature, et y attira un grand nombre d'élèves qui devinrent par la suite des savans distingués, et répandirent le goût des lettres dans toute l'Allemagne. Dans sa jeunesse, Glaréan avait eu de la gaieté; mais les injustices dont il fut victime, et la perte de quelques amis, rendirent son humeur chagrine lorsqu'il fut devenu vieux. Il passa ses dernières années dans une retraite absolue, et mourut à Fribourg, le 28 mai 1563, à l'âge de 75 ans. Érasme, ami de Glaréan, Juste Lipse, Vossius, et d'autres savans hommes, lui ont accordé des éloges; le premier, particulièrement, a loué dans ses lettres les mœurs pures et l'étendue des connaissances de son ami. Plus tard, il paraît qu'il y eut quelque refroidissement dans leur liaison, ce qui a été attribué aux railleries que Glaréan se permettait quelquefois sur le système de prononciation de la langue grecque qu'Érasme avait essayé de faire adopter, et à la jalousie que ce dernier aurait eue parce que le savant professeur de Bâle et de Fribourg possédait des connaissances plus profondes que les siennes dans l'histoire et dans les antiquités. Quoiqu'il en soit, il est remarquable que Glaréan fut le seul de ses amis qu'Érasme oublia dans son testament.

Jean Cochlée, ou Dobneck (en latin *Cochlæus*) fut le maître de musique de Glaréan, et ne lui donna pas moins une habileté pratique que des connaissances théoriques dans cet art, car on sait que Glaréan obtint de l'empereur Maximilien le laurier poétique, en 1512, pour avoir chanté devant lui une pièce de vers latins en s'accompagnant d'un instrument. A l'égard de la théorie de la musique, on peut considérer Glaréan comme un des auteurs qui l'ont exposée avec le plus de clarté et de savoir dans le seizième siècle. Le premier ouvrage qu'il a publié sur cet art a pour titre : *Isagoge in musicen Henrici Glareani Helvetii poet. laur. e quibusdam bonis authoribus latinis et græcis ad studiosorum utilitatem multo labore elaborata. Ad Falconem Coss. urbis Aventicensis*, petit in-4° de 20 feuillets non chiffrés, avec les signatures *A* 2 — *E* 3, sans nom de lieu et sans date; mais l'ouvrage a été vraisemblablement publié en 1516, car l'épître dédicatoire de Glaréan, qui remplit le verso du premier feuillet a, pour souscription : *Basileae, anno Christi* MDXVI, *ad idus martias*. Ce petit ouvrage est de la plus grande rareté. A la publication du catalogue de feu Van Hulthem, je fus étonné de trouver dans le deuxième volume (n° 9748) le même opuscule indiqué sous ce titre : *Isagoge in musicen Henrici* GLARIANI *Helvetii Poe.*

laur. ad Falconem coss. urbis Aventicensis, Basiliæ, 1506, pet. in-4°, etc. Il ne me fut pas difficile de voir que *Glariani*, pour *Glareani*, et *Pact. laur.*, pour *Poet. laur.*, étaient des fautes d'impression. Quant à la date de 1506, elle me paraissait évidemment fausse, car Glaréan n'a été poète couronné qu'en 1512. Cependant, pour éclaircir le fait, j'ai écrit à M. Voisin, bibliothécaire de l'université de Gand, et laborieux rédacteur du Catalogue de la nombreuse bibliothèque de Van Hulthem; il a eu l'obligeance de confirmer mes conjectures, et de m'envoyer le titre véritable, tel qu'il est ci-dessus, avec la description du volume. Je ne fais ces remarques qu'afin d'éviter que quelque compilateur ne copie étourdiment le titre du catalogue Van Hulthem, en s'appuyant de son autorité, et qu'une nouvelle erreur ne s'accrédite ainsi dans la bibliographie de la musique, où il y en a déjà trop. L'opuscule de Glaréan est divisé en dix chapitres qui n'ont point de titres, et qui traitent de la solmisation, des muances, des intervalles, de la constitution des tons ou modes, et de leur usage. L'ouvrage est terminé par un éloge de la musique en vers.

Trente et un ans s'écoulèrent entre l'époque de la publication de ce premier ouvrage et celle d'un deuxième traité de musique beaucoup plus important; celui-ci a pour titre: *Glareani Dodecachordon*. A la dernière page, au-dessous de l'*errata*, on lit: *Basileae par Henrichum Petri mense septembri anno post Virginis partum* MDXLVII, in-fol. de 450 pages, avec 9 feuillets d'épître dédicatoire et d'*index* non chiffrés, et trois pages d'*errata* à la fin. L'objet de Glaréan est de démontrer, dans ce livre savant et bien écrit, que les tons du plain-chant, qui servaient de base à toute la musique de son temps, ne sont pas au nombre de *huit*, comme le prétendent la plupart des auteurs qui ont traité de la tonalité du plain-chant, mais au nombre de *douze* qui correspondent à chacun des modes de l'ancienne musique grecque. Déjà dans le septième siècle, une discussion avait été agitée à ce sujet, et l'on avait même voulu porter les tons du chant ecclésiastique jusqu'à quatorze. Les partisans de ce système disaient : « Les sons de la « musique se représentent par les sept let« tres A, B, C, D, E, F, G (qui corres« pondent aux notes *la, si, ut, re, mi,* « *fa, sol*); or chacune de ces lettres peut « être la première d'une échelle musicale, « d'où il suit qu'une nouvelle suite de « lettres est engendrée et représentée, dans « des sons plus élevés par *a, b, c, d, e,* « *f, g*. Or, les mélodies sont de deux sortes, « savoir, celles qui ont leur note fonda« mentale à la quatrième note du ton, et « celles qui ont cette note à la tonique, « en sorte qu'on doit compter qu'il y a « quatorze modes ou tons; mais attendu « que la lettre B n'a pas de quinte juste, « ce nombre doit être réduit à douze. » On prétend que le sujet de la discussion entre les partisans de huit modes et ceux de douze fut soumis à Charlemagne, et qu'après avoir écouté tous les argumens, ce prince décida que huit tons étaient suffisans (*octo modi videntur sufficere*)[1]. L'ouvrage de Glaréan est divisé en trois livres. Le premier traite du plain-chant, selon les principes établis dans la plupart des livres de cet espèce. L'auteur y a refondu dans les premiers chapitres la plus grande partie de son petit traité de musique publié en 1516. Il y expose la doctrine des huit tons usités du plain-chant, mais avec des considérations importantes qui rendent cette première partie du livre fort instructive. Dans le second livre, il établit sa doctrine des douze modes. Quoique cette partie de l'ouvrage ait été souvent attaquée et par les contemporains et par les successeurs de Glaréan, on ne peut nier qu'il démontre bien l'identité de ces modes et de ceux de l'ancienne musique grecque,

[1] On peut voir ce qui concerne la constitution de la tonalité du plain-chant en huit tons dans le *Résumé historique de l'histoire de la musique*, p. CLI.

et qu'il fait voir la nécessité de ses modes additionnels pour expliquer les formes de certaines mélodies du plain-chant qu'on a l'habitude de considérer comme des pièces de tons irréguliers. Le troisième livre du *Dodecachordon* est consacré à l'application de la doctrine des douze modes à la musique harmonique et mesurée. Cette partie de l'ouvrage est du plus haut intérêt, à cause des nombreux exemples de musique à plusieurs parties puisés par Glaréan dans les œuvres des compositeurs des quinzième et seizième siècles, entre autres d'Ockeghem, de Hobrecht, de Josquin Deprès, etc. Ce recueil est d'autant plus précieux sous ce rapport, que les ouvrages de ces maîtres sont d'une rareté excessive, et qu'il est surtout difficile d'en trouver les différentes parties réunies. Au résumé, le livre de Glaréan est de grande valeur pour l'histoire de la musique; il offre la preuve la plus complète du profond savoir de Glaréan dans cet art. Tout y est traité avec ordre, méthode, et l'esprit d'analyse y brille à un haut degré. Un abrégé de cet excellent ouvrage a été fait par Jean Litavicus Wonegger, et a paru sous ce titre: *Musicæ epitome ex Glareani Dodecachordo*. Ce volume, composé de 150 pages chiffrées petit in-8°, et de quatre feuillets d'épître dédicatoire, non chiffrés, est terminé par cette souscription : *Basiliae per Henricum Petri, mente* (sic) *martio, anno* MDLVII. L'épître dédicatoire est datée de Fribourg en Brisgau 1556. Une autre édition de ce petit ouvrage a été publiée deux ans après, c'est-à-dire en 1559; celle-là a pour titre : *Musicæ epitome ex Glareani Dodecachordo unâ cum quinque vocum melodiis super ejusdem Glareani Panegyrico de helveticarum XIII urbium laudibus, par Manfredum Barbaricum Coregiensem*. Le format et le nombre des pages chiffrées du traité de musique sont semblables à l'édition précédente, mais l'épître dédicatoire, datée de Fribourg 1559, a cinq pages, et la souscription est au dernier feuillet conçue en ces termes : *Basileæ ex officina Hieronymi Curionis, impensis Henrici Petri, anno* MDLIX, *mense martio*. Quoiqu'on puisse croire que cette deuxième édition n'est que la précédente renouvelée par un titre et une épître dédicatoire, elle est pourtant réelle, car au titre courant de la page 19 de l'édition de 1557, il y a *cmpendium*, et à la même page, édition de 1559, on lit *compendium*. A l'égard du panégyrique des villes fédérées de la Suisse par Glaréan, mis en musique à cinq voix, par Manfred Barbarin, et qui est composé de 102 pages petit in-8°, ajoutées à l'ouvrage de Wonegger, ce n'est que la reproduction d'une édition de cet œuvre publiée à Bâle en 1558 chez Henri Pierre, et intitulée : *Quinque vocibus cantiones elegantissimæ in gratiam et laudem tredecim urbium Helvetiæ*. L'abrégé du Dodécacorde, par Wonegger, est divisé en deux parties; la première, qui contient seize chapitres, est relative aux principes de la musique plaine (*planus-cantus*), et à la constitution des tons: c'est un résumé bien fait des deux premiers livres. Wonegger dit avec raison, dans son épître, qu'il n'a rien négligé de ce qui pouvait établir le système de Glaréan pour la division des douze modes. La deuxième partie, divisée en douze chapitres, est un abrégé du troisième livre sur le chant mesuré.

Draudius et l'*Athenæ Rauricæ* citent un livre de Glaréan intitulé, selon le premier : *De musices divisione ac definitione*, Bâle, 1549, in-fol., et suivant l'autre : *De Arte musicâ*. Walther, qui suit en cela Draudius, dans son Lexique de musique, conjecture que cet ouvrage doit être une réimpression de celui de 1516. Forkel, Gerber, Lichtenthal, et tous les copistes, ont répété cette erreur. Le fait est que cet ouvrage n'existe pas, et que le titre *De musices divisione ac definitione* n'est que celui du premier chapitre du Dodécacorde; en sorte qu'il y a lieu de croire que Draudius a cité le livre d'après un exemplaire dont le frontispice manquait, et que,

par une faute d'impression, on aura mis dans son catalogue 1549 pour 1547. Glaréan avait préparé une excellente édition des œuvres de Boèce; elle n'a paru que sept ans après sa mort, par les soins de Martianus Rota, sous ce titre : *Anitii Manilii Severini Boethi, philosophorum et theologorum principis opera omnia, Basileæ, ex officina Henrici Petrina*, 1570, in-fol. de 1546 pages chiffrées, et de 22 feuillets d'épîtres, préfaces et tables. On a joint à cette édition les commentaires de Jean Marmelius et de Rodolphe Agricola sur le traité des consolations de la philosophie, et ceux de Gilbert Porreta sur celui de la Trinité. Glaréan n'a point fait de commentaires ni de notes sur les cinq livres du traité de musique de Boèce; mais en plusieurs endroits, il a ajouté des figures pour l'intelligence du texte, et il a corrigé avec soin ce texte, le donnant tel qu'il est dans les meilleurs manuscrits, et mettant à la marge ses corrections. Il est à regretter que des fautes assez considérables se soient glissées dans l'impression, et ne soient point réparées par une table d'*errata*. Je les ai toutes corrigées dans mon exemplaire pour une édition du traité de musique de Boèce que je me proposais de donner avec une traduction française.

GLASER (JEAN-ADAM), né en Allemagne dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, était étudiant en philosophie à Schauenstein, lorsqu'il y soutint une thèse sur les instrumens de musique dont il est parlé dans les psaumes 4 et 5. Cette thèse fut ensuite imprimée sous ce titre : *Exercitatio philologica de instrumentis Hebræorum musicis ex psalm. 4 et 5*, Leipsick, 1686, in-4° de 2 feuilles et demie. Ugolini a inséré la dissertation de Glaser dans son Trésor de l'antiquité sacrée, t. 32, p. 157.

GLAUCUS, philosophe né à Rhége (aujourd'hui *Reggio*, dans le royaume de Naples), a écrit, selon Plutarque, un *Traité historique des poètes et des musiciens de l'antiquité*, que d'autres écrivains ont attribué à l'orateur Antiphon. Diogène Laërce dit que Glaucus était contemporain de Démocrite le philosophe, et qu'il avait eu pour maître un pythagoricien.

GLEICHEN (ANDRÉ), directeur de musique au gymnase de Gera, naquit à Erfurt le 4 février 1625. En 1648 il entra en fonctions à Géra; il les remplit pendant 45 ans et mourut le 23 février 1693. Plusieurs éloges funèbres furent prononcés sur sa tombe par les professeurs de Géra, et le recteur du gymnase de cette ville, Kœber, fit imprimer à cette occasion une dissertation intitulée : *De musicæ quibusdam admirandis, Geræ*, 1695, in-4°. Le docteur Jean-André Gleichen, fils du directeur de musique, rassembla les oraisons funèbres qui avaient été faites pour son père, et les publia avec la dissertation de Kœber, à Dresde, en 1714. On trouve dans ce recueil le portrait d'André Gleichen. On a de ce musicien deux petits traités de musique, à l'usage des élèves du gymnase de Géra; le premier a pour titre : *Compendium musicum instrumentale*, Leipsick, 1651, in-8°, réimprimé en 1655, 2 feuilles et demie. Le deuxième est intitulé : *Compendium musicum vocale*, Iéna, 1657, in-8°.

GLEICHMANN (JEAN-GEORGES), bourgmestre et organiste à Ilmenau dans la Thuringe, naquit à Steltzen, près d'Eisfeld, le 22 décembre 1685. Après avoir reçu des leçons d'orgue et de clavecin de Zahn, organiste de Hildbourg, il fut lui-même nommé organiste à Schalckau, près de Cobourg, en 1706, puis il fut appelé à Ilmenau en 1717. En 1744, on le choisit pour être bourgmestre de ce lieu. Après cette époque, on n'a plus de renseignemens sur lui. Gleichmann inventa à l'âge de 24 ans (en 1709) un *clavecin-viole* qui a été imité par un de ses parens, nommé *Reisch*, en 1758. Plus tard, il fit aussi un *clavecin-luth*, monté de cordes de boyau qui étaient pincées par des crochets. C'est ce dernier instrument que M. Dietz a renouvelé depuis lors par un mécanisme tout

nouveau, sous le nom de *claviharpe*, et en substituant aux cordes de boyau des cordes métalliques filées de cannetille.

GLEICHMANN (JEAN-ANDRÉ), directeur de musique à la cour du duc de Hildbourghausen, est né à Bockstadt, le 13 février 1775. Dans sa jeunesse, ses études ne se sont pas bornées à la musique; il a reçu aussi une bonne éducation littéraire et scientifique. On connaît peu de compositions de cet artiste; celles qu'on peut citer sont : 1° *Verbesserte Melodie der Einsetzungsworte der heiligen Abendmahlen* (Mélodies corrigées des paroles de consécration de la sainte Cène), avec accompagnement d'orgue, Hildbourg et Brunswick. Cet ouvrage est estimé en Allemagne. 2° Deux recueils de *Lieder*, avec acc. de piano; 3° Pot-pourri pour piano et clarinette ou violon, Hildbourg. C'est particulièrement comme critique que M. Gleichmann occupe une place distinguée parmi ses compatriotes. La plupart de ses articles en ce genre ont paru dans la Gazette musicale de Leipsick. Les principales sont : 1° Recherches sur la théorie du troisième son (au grave), ann. 1805, pag. 277; 2° Sur la *manière* et la *mode* dans la musique pratique, particulièrement dans l'exécution sur le violon, ann. 1814, p. 173; 3° Sur l'invention de l'*Aeoline* ou de l'*Aeolodicon,* 1820, p. 505; 4° Exposé de quelques principes posés par les anciens Grecs dans la musique, 1822, p. 193; 5° Observations sur la musique considérée comme science, 1828, p. 729; 6° Du mérite de la musique d'église, 1831, p. 837. Plusieurs articles du même auteur ont été publiés dans la *Cæcilia;* le plus considérable consiste dans des *Observations sur la prétendue influence du climat sur la voix humaine* (t. 12, p. 169).

GLEISSNER (FRANÇOIS), né à Neustadt en 1760, était vers 1800 musicien de la chapelle de l'électeur de Bavière. Il fut envoyé fort jeune au séminaire de Amberg, et y montra de rares dispositions pour la poésie et pour la musique. Doué d'une belle voix, il chantait au chœur; plus tard il y joua la partie de contrebasse. Il n'était âgé que de dix-huit ans lorsqu'il écrivit, en 1778, un *requiem* pour la mort du prince électoral Maximilien-Joseph de Bavière. Quelques années après, il se rendit à Munich pour y achever ses études de philosophie. Il y compléta ses connaissances dans la musique. Cet artiste s'est fait connaître avantageusement et par ses compositions, et par l'invention de la gravure de la musique sur pierre, dont il dut l'idée aux recherches et aux procédés de Senefelder pour la lithographie. Les plus grandes difficultés qu'il rencontra pour l'emploi de ses procédés consistaient dans la forme et dans les fonctions de la presse; ces difficultés furent levées par l'éditeur de musique Falter, de Munich, avec qui Gleissner s'associa. Le premier ouvrage imprimé par ce procédé fut un recueil de six chansons avec accompagnement de piano, composé par ce dernier; il parut à Munich, chez Falter en 1798. En 1799, Gleissner suivit M. André à Offenbach et y fonda un grand établissement d'imprimerie lithographique pour le compte de cet éditeur; on sait que cet établissement est devenu par la suite un des plus florissans de l'Europe. Plus tard, Gleissner fit aussi des voyages à Vienne, dans le but de propager son invention de la lithographie de la musiqne. De retour à Munich, il y fut nommé membre de la commission royale pour la répartition des contributions directes, et inspecteur de l'imprimerie. Il occupait encore ces emplois en 1815; le Lexique de musique de M. Schilling, qui ne contient pas même ces détails biographiques sur Gleissner, ne fournit aucuns renseignemens après cette époque. Les compositions de Gleissner sont estimées en Allemagne, mais ne sont pas connues en France. Au nombre de ses ouvrages on compte : 1° Symphonies faciles, œuvre 1er, n° 1, 2, 3, Offenbach, André; 2° *idem* pour 2 violons, alto, basse, deux hautbois et 2 cors, op. 15, Vienne, Hasslinger; 3° Six pièces pour flûte, 3 clari-

nettes, 2 cors et basson, Offenbach, André; 4° Trois quatuors pour 2 violons, alto et basse, op. 13, Vienne, Hasslinger; 5° Quatuors pour flûte, violon, alto et basse, op. 38, Leipsick; 6° Six duos pour 2 flûtes, op. 12, Vienne, Hasslinger; 7° Des variations pour flûte; 8° Des duos faciles pour 2 cors ou 2 trompettes, Munich, Falter; 9° Deux œuvres de sonates pour piano et violon, Vienne, Hasslinger; 10° Plusieurs recueils de petites pièces pour le piano, *ibid.*; 11° Des menuets, des allemandes et des valses, Vienne, Munich; 12° Six messes brèves et offertoires à quatre voix, orchestre et orgue, op. 2, Augsbourg, Lotter; 13° *Der Pachtbrief* (Le bail), petit opéra, gravé en extraits pour le piano; 14° Quelques ballets heroïques représentées à Munich, parmi lesquels on remarque *Paul et Virginie*; 15° *Agnes Bernauerin*, mélodrame qui a obtenu un brillant succès à Munich; 16° *Lazare*, oratorio, exécuté à Munich en 1795.

GLEITSMANN (PAUL), maître de chapelle et valet de chambre du comte de Schwarzbourg, à Arnstadt, naquit à Weissenfels, où son père était musicien de la ville. Le maître de concert Jean Baehr lui enseigna la composition. Gleitsmann obtint sa nomination de maître de chapelle en 1690, et mourut le 11 novembre 1710. On a imprimé de ce musicien: *Concentus harmonicus, oder* 20 *Stücke für* 2 *Violinen und Cont.*, Nuremberg, 1703.

GLEITSMANN (. . . .), luthiste et compositeur, vraisemblablement fils du précédent, naquit à Arnstadt, vers la fin du dix-septième siècle. En 1716 il étudiait le droit à Leipsick; il alla ensuite à Prague pour y perfectionner son talent dans la musique et fut placé comme musicien de chambre au service du prince de Würzbourg. Il y avait autrefois chez Breitkopf 12 *partite à Liuto solo,* et un trio pour luth, violon et basse, en manuscrit, de la composition de Gleitsmann.

GLETTINGER (JEAN), organiste de l'église Sainte-Élisabeth, à Breslau, naquit en cette ville, le 20 août 1661. Son père, qui était musicien à Sainte-Marie-Madeleine, lui enseigna à jouer du clavecin, du violon, de la basse de viole, de la harpe et de plusieurs instrumens à vent. En 1684 il voyagea dans la Pologne prussienne, dans le Brandebourg, dans la Poméranie, puis il s'établit à Dantzig en 1685 comme musicien du conseil. De retour à Breslau, il fut nommé organiste à Sainte-Élisabeth, et occupa cette place jusqu'à sa mort, en 1739. Je possède en manuscrit dix fantaisies pour l'orgue, à 2 claviers et pédale, composées par cet artiste.

GLETTLE (MELCHIOR), maître de chapelle de la cathédrale d'Augsbourg, naquit à Bremgarten, en Suisse, dans la première moitié du dix-septième siècle. On a imprimé de ce maître: 1° *Expeditionis musicæ classis I. Motettæ sacræ concertatæ* 36; 18 *vocales tantum absque instrumentis*; 18 *vocales ac instrumentis simul; potissimum* 2, 3, 4, 5, *cum nonnullis* 6, *duabus* 7, *et una* 8 *voc.* Opus 1, August., 1667, in-4°. 2° *Ejusdem classis II. Missæ* 5 *voc. concert. necessarium, et* 5 *instrum. concert. ad libitum, cum capella* 5 *vocum*, ibid.; 1667; 3° *Ejusdem classis III. Psalmi breves, breviores, brevissimi,* 5 *voc. concert. necess. et* 5 *instr. concert. ad libit.*, ibid., 1667; 4° *Ejusdem classis IV. Missæ concertatæ* 5 *vocibus conc. necess.* 5 *instrum. concert. ad libit.*, 5 *ripienis seu pleno choro; addita una ab* 8 *vocib. et* 7 *instr., op. III*, ibid., 1670, in-4°; 5° *Ejusdem classis V. Motettæ* 36 *a voce sola et* 2 *violinis, cum aliis quoque instr.*, ibid., 1667; 6° *Musica generalis latino-germanica, oder neue lateinische und teutsche weltliche Mus. conc. von* 1, 2, 3, 4, 5 *Stimmen, theils mit* 2 *Violinen ad libit.*, *samt* 2 *Sonaten und* 36 *Trompeter-Stücklein, auf* 2 *Trompeten-Marinen*, ibid., 1674, in-4°; 7° *Musicæ generalis latino-germanicæ classis II, oder neue lateinisch und teutschen weltlicher mu-*

sikalischer Concerten, anderer Theil, von 2 und 3 Stimmen, ohne Instrum., Opus VIII. posthumum II, ibid., 1684; 8° *Psalmi 18 omnibus totius anni dominicis ac festis ad vesperas concinnendi*, 3 *voc.*, ibid., 1685.

GLIRO (JEAN-FRANÇOIS), compositeur du 16me siècle, né à Bari, dont on trouve quelques compositions dans le *Primo libro a due voci di diversi autori di Bari*, publié à Venise en 1585 par De Antiquis.

GLISS (JEAN), bon facteur d'orgues à Nuremberg, dans la première moitié du dix-huitième siècle, a construit dans l'église luthérienne de cette ville, en 1737 et 1738, un orgue de 31 registres avec deux claviers et pédale.

GLOEGGL (FRANÇOIS-XAVIER), maître de chapelle de l'église cathédrale de Linz, naquit en cette ville le 21 février 1764. Bénédict Kraus fut son maître de chant; il apprit le violon sous la direction de Freudenthaler et d'Antoine Hoffmann, et le trombone chez Messerer à Vienne. Il n'était âgé que de dix-huit ans lorsqu'il fut nommé directeur de musique au théâtre de Linz; quelques années après il ouvrit une école publique de musique en cette ville. Sa nomination de maître de chapelle de la cathédrale lui fut accordée en 1790. Parvenu à l'âge de soixante-huit ans, Glœggl a célébré en 1832 son jubilé de 50 ans comme directeur de musique. On a de cet artiste un traité élémentaire de musique intitulé : *Allgemeine Anfangsgründe der Tonkunst*, Offenbach, André (sans date), in-8°, et un petit traité d'harmonie et de modulation publié sous ce titre : *Erklærung des musikalischen Hauptzirkels*, Linz, 1810.

GLOESCH (CHARLES-GUILLAUME), fils de Pierre Glœsch, hautboïste de la musique de chambre du roi de Prusse, naquit à Berlin en 1732, et apprit, sous la direction de son père, à jouer de la flûte et du clavecin. Vers 1765 il fut attaché au prince Ferdinand de Prusse comme musicien de la chambre et comme maître de clavecin de la princesse. Il est mort à Berlin le 21 octobre 1809, à l'âge de 77 ans. Cet artiste a composé la musique de deux petits opéras : 1° *La Fête des Vertus et des Grâces*, en 1773; 2° *Der Bruder Graurok und die Pilgerin* (le moine gris et la pélerine); ce dernier a été publié en extrait pour le piano chez Rellstab, à Berlin. Les œuvres de musique instrumentale composées par Glœsch sont : 1° Marche variée pour plusieurs instrumens, Berlin, 1779, 2° Six trios pour flûte, violon et basse, op. 1, *ibid.*, 1779; 3° Trois concertos pour flûte, op. 2; 4° Six sonatines pour clavecin, op. 3, 1780; 5° Vaudeville de *Figaro* varié pour clavecin, Amsterdam.

GLOGGNER (GOTHARD), né le 7 septembre 1765 à Kreut, en Bavière, reçut son instruction littéraire et musicale chez les Bénédictins de Tegernsée, entra dans cet ordre en 1781, et fut ordonné prêtre le 18 octobre 1789. L'abbé du monastère ayant remarqué les heureuses dispositions de Gloggner pour la musique, lui fit donner des leçons de composition par Michl, maître de chapelle du prince électoral de Bavière; ses progrès furent rapides. Gloggner a écrit pour son couvent plusieurs messes et cantates d'église qui se sont fait remarquer par leur style facile et agréable. Après la suppression du monastère de Tegernsée, il s'est occupé de l'instruction de la jeunesse de ce lieu. Il vivait encore en 1817.

GLOVATZ (HENRI), facteur d'orgues allemand du seizième siècle, vivait à Rostock vers 1590. Il y construisit en 1593 un orgue de 39 jeux, dont on trouve la description dans les *Syntagm. mus.* de Prætorius, t. 2, p. 64.

GLUCK (JEAN), diacre à Markswærzenbach sur la Saale, naquit à Plauen dans la première moitié du dix-septième siècle. Ce musicien a écrit sept morceaux dans le style madrigalesque, sur les sept dernières paroles de Jésus-Christ sur la croix; l'ouvrage a pour titre : *Heptalogus Christi musicus, musicae ecclesiasticae prodro-*

mus, oder musikalische Betrachtung den 7 Worte Christi am Creutz gesprœchen, als ein vertrabeiner geistlichen Kirchenmusik, Leipsick, 1660. La même idée a servi de thème à J. Haydn, plus d'un siècle après, pour un de ses plus beaux ouvrages.

GLUCK (CHRISTOPHE), compositeur sublime, partage avec plusieurs grands hommes la singulière destinée d'avoir illustré le cours d'une vie dont les plus minutieuses recherches n'ont pu faire découvrir le commencement. Parmi les biographes de ce grand artiste, les uns ont placé sa naissance en 1712, d'autres en 1714, et même en 1717. L'opinion la plus probable est qu'il reçut le jour le 14 février 1712, dans le Palatinat, d'une famille obscure et pauvre. Son père, dont on ignore la profession, étant allé se fixer en Bohême, y mourut bientôt après, laissant son fils, encore en bas âge, dans un état voisin de la misère. On conçoit que, dans une condition semblable, son éducation dût être fort négligée; mais la nature l'avait doué d'une âme forte, et d'un instinct naturel pour la musique, qui le conduisirent insensiblement à la plus haute renommée.

Le goût naturel des Allemands, et particulièrement des habitans de la Bohême, pour l'harmonie, et l'éducation musicale qu'ils reçoivent dans les écoles de village, développent en eux le sentiment de la musique à plusieurs parties, et les rendent propres au jeu d'un grand nombre d'instrumens. Hommes, femmes, enfans, tout le monde y est initié dans la pratique d'un art qui fait le charme de l'existence, quelle que soit la position où l'on se trouve. Gluck avait reçu ces premières instructions salutaires dès son enfance; il jouait de plusieurs instrumens, et allait de ville en ville, menant la vie de musicien ambulant, et ne paraissant pas se douter qu'il fût destiné à autre chose. Le hasard l'ayant conduit à Vienne, il y trouva des ressources qui le mirent en état d'étudier les règles de l'harmonie et du contrepoint. De là il passa en Italie en 1736, dans le dessein d'y perfectionner ses connaissances, et s'y mit sous la direction de J. B. San-Martini. Après quatre ans d'études, il se sentit en état d'écrire pour le théâtre. Son premier opéra, intitulé *Artaserse*, fut représenté à Milan en 1741; il fut suivi d'*Ipermnestre* et de *Demetrio*, à Venise (1742); de *Demofonte*, à Milan (1742); de l'*Artamene*, à Crême (1743); de *Siface*, à Milan (1743); de l'*Alessandro nell' Indie*, à Turin (1744), et de la *Fedra*, à Milan (1744).

Toutes ces productions ayant été bien reçues du public, mirent Gluck au rang des meilleurs compositeurs; sa réputation s'étendit, et l'administration de l'Opéra de Londres l'appela, en 1745, pour écrire deux ouvrages. Il ne paraît pas qu'il ait complètement réussi dans ces compositions, dont l'une avait pour titre : *La chute des Géans;* car Handel les ayant entendues, les déclara détestables, et depuis lors il manifesta toujours peu d'estime pour les talens de ce grand artiste. Il est vrai que, jusque-là, Gluck semblait avoir méconnu la destination de son génie; il avait obtenu des succès, mais dans une route qu'il avait trouvée tracée, et dans le style qui était alors en vogue en Italie. C'est à l'époque de son voyage en Angleterre qu'une révolution se fit dans son esprit, et qu'il commença à chercher la vérité dramatique pour laquelle il était né.

Une circonstance, indifférente en apparence, fut la cause de ce grand changement; la voici : indépendamment des deux opéras qu'on avait demandés à Gluck pour le théâtre de Londres, on l'avait engagé à arranger un *pasticcio*. On sait que ce sont des poèmes auxquels on adapte des morceaux de musique choisis dans d'autres opéras. Il prit donc dans tous ses ouvrages les morceaux qui avaient toujours été applaudis, et les arrangea avec le plus d'art et d'habileté qu'il put sur le poème qui lui avait été donné, et qui s'appelait, à ce

qu'on croit, *Pyrame et Thisbé*. A la représentation, Gluck fut étonné de voir que les mêmes morceaux qui avaient produit le plus grand effet dans les opéras pour lesquels ils avaient été composés, n'en faisaient pas, transportés sur d'autres paroles et adaptés à une autre action. En y refléchissant, il jugea que toute musique bien faite a une expression propre à la situation pour laquelle elle a été composée, et que cette expression est une source d'effet plus riche et plus puissante que le plaisir vague dont l'oreille est chatouillée par un arrangement de sons bien combinés. Il conclut aussi de ce qu'il avait remarqué dans son *pasticcio* que la force du rhythme et de l'accent des paroles est un puissant auxiliaire pour le musicien, quand il sait en tirer parti. Il prit dès lors la résolution de renoncer au genre italien de son temps, dont on pouvait dire avec raison, comme l'abbé Arnaud, que l'*Opéra était un concert* dont le drame était le prétexte.

De retour à Vienne, Gluck y composa quelques opéras et des symphonies. Il n'était pas né pour ce dernier genre; la musique n'était quelque chose pour lui que lorsqu'elle était appliquée non seulement à des paroles, mais à une action dramatique. Pendant la durée de son séjour dans la capitale de l'Autriche, il chercha à réparer le vice de sa première éducation. La nature lui avait donné le goût de la littérature comme celui de la musique; il se mit à travailler avec ardeur. L'étude de langues, la lecture des meilleurs ouvrages en tout genre, et la conversation des hommes de mérite fortifièrent ses idées sur la nécessité d'une réforme de la musique dramatique, et c'est de cette époque que ses ouvrages prirent insensiblement la teinte de son genre particulier.

La réputation toujours croissante de Gluck le fit rappeler en Italie en 1754; là il écrivit pour le théâtre Argentina, à Rome, *la Clemenza di Tito*, et l'*Antigono*. *Clelia* fut représentée à Parme, où il donna *Baucis e Filemone*, et *Aristeo*. C'est dans le *Telemacco* que Gluck employa, dans un chœur, le motif qui lui a servi plus tard pour l'introduction de l'ouverture d'*Iphigénie en Aulide*. Ce motif avait été trouvé auparavant et traité par Feo, compositeur napolitain, dans une messe dont la partition manuscrite se trouve à la bibliothèque du Conservatoire de musique à Paris. L'ouverture du même *Telemacco* est devenue celle d'Armide; cette circonstance fait voir le cas qu'on doit faire des critiques de journaux, car les gens de lettres et les *connaisseurs* du temps ne manquèrent pas de féliciter l'auteur d'*Armide* sur le ton chevaleresque qu'il avait si heureusement mis dans cette ouverture.

Dans les ouvrages dont on vient de parler, Gluck avait commencé la réforme de son style; chaque nouvelle production de sa plume était un pas de plus dans la route qu'il s'était tracée. C'est dans ces idées qu'il écrivit à Vienne, de 1761 à 1764, *Alceste*, *Pâris et Hélène*, et *Orphée*. Pour achever la révolution musicale qu'il avait entreprise, il avait besoin d'un poète qui comprît ses idées, qui voulût s'y prêter, et qui eût assez de talent pour le faire avec succès. Il rencontra tout ce qu'il pouvait désirer dans Calzabigi, auquel il dut les pièces qui viennent d'être citées. Moins riches de poésie que les drames de Métastase, mais plus heureusement disposés pour la musique, les poëmes de ces opéras présentent des situations dramatiques du plus bel effet. Rien de plus favorable aux inspirations du musicien que les belles scènes où Alceste consulte l'oracle sur le sort de son époux, et se dévoue pour le sauver; rien surtout n'est comparable au magnifique tableau du deuxième acte d'*Orphée*. C'est dans ce second acte que Gluck s'est élevé au plus haut degré du sublime où il soit jamais parvenu. Dès la première ritournelle, le spectateur pressent tout l'effet de la scène qui va se passer sous ses yeux. La gradation parfaite observée dans les sensations du chœur des démons, la nouveauté des formes, et surtout le pathé-

tique admirable qui règne dans tout le chant d'Orphée, font de cette scène un chef-d'œuvre qui résistera à tous les caprices de la mode, et qui sera toujours considéré comme une des plus belles productions du génie.

Le chant d'Orphée, dans cette scène, est si beau, si suave, que plusieurs personnes, le comparant aux autres ouvrages de Gluck, où l'on ne trouve pas le même charme, ont douté qu'il fût de lui, et l'ont attribué à Guadagni, célèbre sopraniste, pour qui le rôle d'Orphée avait été écrit; mais on a confondu dans cette circonstance l'*Orphée* de Gluck avec celui que Bertoni écrivit quelques années après, et dans lequel Guadagni, qui jouait aussi le rôle d'Orphée, introduisit un air de sa composition.

Les partitions d'*Alceste*, d'*Orphée* et de *Pâris et Hélène*, avec les paroles italiennes, ont été gravées à Paris, en 1769, aux frais du comte de Durazzo, grand amateur de musique, et par les soins de Favart, comme on le voit dans la correspondance littéraire de celui-ci. Gluck a mis en tête de ses partitions d'Alceste et de Pâris et Hélène deux épitres dédicatoires dans lesquelles il rend compte de ses idées sur la musique dramatique, et du plan qu'il a suivi dans ses ouvrages. Il est curieux de voir Gluck faire en quelque sorte lui-même l'histoire de ses idées sur la nature de l'Opéra. Je crois devoir donner ici ces deux morceaux, et je pense qu'on les verra avec plaisir, parce qu'ils sont de nature à mieux faire connaître les principes de cet artiste célèbre, que ne pourraient le faire des volumes de dissertations.

ÉPÎTRE DÉDICATOIRE D'ALCESTE.

« Lorsque j'entrepris de mettre en mu-« sique l'opéra d'*Alceste*, je me proposai « d'éviter tous les abus que la vanité mal « entendue des chanteurs, et l'excessive « complaisance des compositeurs avaient « introduits dans l'Opéra italien, et qui, « du plus pompeux et du plus beau des « spectacles, avaient fait le plus en-« nuyeux et le plus ridicule. Je cherchai « à réduire la musique à sa véritable fonc-« tion, celle de seconder la poésie pour forti-« fier l'expression des sentimens et l'intérêt « des situations, sans interrompre l'action « et la refroidir par des ornemens super-« flus; je crus que la musique devait ajou-« ter à la poésie ce qu'ajoute à un dessin « correct et bien composé la vivacité des « couleurs et l'accord heureux des lumières « et des ombres, qui servent à animer les « figures sans en altérer les contours. Je « me suis donc bien gardé d'interrompre « un acteur dans la chaleur du dialogue, « pour lui faire attendre une ennuyeuse « ritournelle, ou de l'arrêter au milieu de « son discours sur une voyelle favorable, « soit pour déployer dans un *long* passage « l'agilité de sa belle voix, soit pour at-« tendre que l'orchestre lui donnât le temps « de reprendre haleine pour faire un point « d'orgue.

« Je n'ai pas cru non plus devoir ni pas-« ser rapidement sur la seconde partie d'un « air, lorsque cette seconde partie était la « plus importante, afin de répéter régu-« lièrement quatre fois les paroles de l'air, « ni finir l'air où le sens ne finit pas, pour « donner au chanteur la facilité de faire « voir qu'il peut varier à son gré, et de plu-« sieurs manières, un passage.

« Enfin, j'ai voulu proscrire tous ces « abus contre lesquels, depuis long-temps, « se récriaient en vain le bon sens et le bon « goût.

« J'ai imaginé que l'ouverture devait « prévenir les spectateurs sur le caractère « de l'action qu'on allait mettre sous ses « yeux, et leur indiquer le sujet; que les « instrumens ne devaient être mis en ac-« tion qu'en proportion du degré d'intérêt « et de passion, et qu'il fallait éviter sur-« tout de laisser dans le dialogue une dis-« parate trop tranchante entre l'air et le « récitatif, afin de ne pas tronquer à con-« tre-sens la période, et de ne pas inter-

« rompre mal à propos le mouvement et « la chaleur de la scène.

« J'ai cru encore que la plus grande partie « de mon travail devait se réduire à cher- « cher une belle simplicité, et j'ai évité de « faire parade de difficultés aux dépens de « la clarté ; je n'ai attaché aucun prix à la « découverte d'une nouveauté, à moins « qu'elle ne fût naturellement donnée par « la situation, et liée à l'expression ; enfin « il n'y a aucune règle que je n'aie cru « devoir sacrifier de bonne grâce en faveur « de l'effet.

« Voilà mes principes ; heureusement le « poème se prêtait merveilleusement à mon « dessein. Le célèbre auteur d'*Alceste* [1], « ayant conçu un nouveau plan de drame « lyrique, avait substitué aux descriptions « fleuries, aux comparaisons inutiles, aux « froides et sentencieuses moralités, des « passions fortes, des situations intéres- « santes, le langage du cœur et un spec- « tacle toujours varié. Le succès a justifié « mes idées, et l'approbation universelle, « dans une ville aussi éclairée [2], m'a dé- « montré que la simplicité et la vérité sont « les grands principes du beau dans toutes « les productions des arts, etc., etc. »

Il me semble qu'on ne peut lire cette sorte de profession de foi de Gluck, en ce qui concerne l'Opéra, sans être frappé des considérations suivantes : il était âgé de quarante-six ans lorsqu'il écrivit *Alceste*, où il se conforma pour la première fois aux principes qu'il expose dans son épître ; jusque-là il avait suivi d'une manière plus ou moins absolue l'imitation des formes arrêtées par les compositeurs italiens qui l'avaient précédé. Vingt opéras écrits par lui, soit en Italie, soit en Angleterre, soit à Vienne, ne faisaient voir que de légères traces d'individualité, et depuis vingt et un ans il suivait la carrière du théâtre lorsqu'il imagina d'y porter la réforme : n'est-il pas évident, d'après cela, que le talent de Gluck fut plutôt le résultat de la réflexion et d'une sorte de philosophie de l'art, que d'un penchant irrésistible, tel qu'il s'en est manifesté dans l'organisation de certains grands artistes ? Je pourrais ajouter pour preuve que les conceptions musicales de ce beau génie sont plutôt l'effet d'un plan médité que d'une inspiration subite, ce que Gluck vient dire de lui-même, si je ne savais qu'il est arrivé à plus d'un artiste de trouver après coup d'excellens motifs pour avoir combiné ce qui n'avait été, dans la réalité, que le produit d'un instinct irréfléchi : l'histoire des travaux de Gluck me paraît plus décisive. Remarquez, au reste, que ce n'est pas le premier exemple d'une grande et juste renommée fondée par suite de méditations tardives. Rameau, qui précéda Gluck, et qui fut aussi réformateur, avait près de soixante ans quand il écrivit son premier opéra. Jusque-là il s'était borné à réfléchir sur les défauts de la musique de son temps. La suite fera voir que Gluck n'entra que pas à pas dans sa route particulière, et qu'en continuant de se faire une philosophie de la musique dramatique, il apporta dans ses premières idées des modifications qui ont achevé d'imprimer à ses productions le cachet d'individualité auquel il a dû sa grande renommée. Remarquez encore que cette approbation dont il se vante n'était pas si universelle qu'il vient de le dire ; car il va se plaindre tout à l'heure des critiques qu'on a faites de ses idées. Dans le fait, cette approbation s'était bornée à celle de quelques amis et de la cour de l'empereur, qui était fort habile en musique. Écoutons ce que Gluck va nous dire à ce sujet dans son épître dédicatoire de *Pâris et Hélène*.

« Je ne me suis déterminé à publier la « musique d'Alceste que dans l'espoir de « trouver des imitateurs. J'osais me flat- « ter qu'en suivant la route que j'ai ouverte, « on s'efforcerait de détruire les abus qui « se sont introduits dans le spectacle ita-

[1] Calsabigi.

[2] Vienne.

« lien, et qui le déshonorent. Je l'avoue « avec douleur, je l'ai tenté vainement « jusqu'ici. Les demi-savans, les docteurs « de goût, *i buongustai*, espèce malheu« reusement trop nombreuse, et de tout « temps mille fois plus funeste au progrès « des arts que celle des ignorans, se sont « déclarés contre une méthode qui, en s'é« tablissant, anéantirait leurs prétentions.

« On a cru pouvoir prononcer sur l'*Al« ceste* d'après des répétitions informes, « mal dirigées et plus mal exécutées; on a « calculé dans un appartement l'effet que « cet opéra pourrait produire sur un théâ« tre; c'est avec la même sagacité que, dans « une ville de la Grèce, on voulut juger « autrefois, à quelques pieds de distance, « de l'effet de statues faites pour être placées « sur de hautes colonnes. Un de ces dé« licats amateurs, qui ont mis toute leur « âme dans leurs oreilles, aura trouvé un « air trop âpre, un passage trop dur ou « mal préparé, sans songer que, dans la « situation, cet air, ce passage, étaient le « sublime de l'expression, et formaient le « plus heureux contraste. Un harmoniste « pédant aura remarqué une négligence « ingénieuse ou une faute d'impression, « et se sera empressé de dénoncer l'une et « l'autre, comme autant de péchés irré« missibles contre les mystères de l'harmo« nie; bientôt après une foule de voix se « seront réunies pour condamner cette mu« sique comme barbare, sauvage, extra« vagante.

« Il est vrai que les autres arts ne sont « guère plus heureux, et Votre Altesse en « devine la raison. Plus on s'attache à cher« cher la perfection et la vérité, plus la « précision et l'exactitude deviennent né« cessaires. Les traits qui distinguent Ra« phaël de la foule de peintres sont en quel« que sorte insensibles; de légères altérations « dans les contours ne détruiront point la « ressemblance dans une tête de caricature, « mais elles défigureront entièrement le « visage d'une belle personne : je n'en veux « pas d'autre preuve que mon air d'Orphée, « *Che faro senza Euridice ?* Faites-y le « moindre changement, soit dans le mou« vement, soit dans la tournure de l'ex« pression, et cet air deviendra un air de « marionnettes. Dans un ouvrage de ce « genre, une note plus ou moins soute« nue, une altération de force ou de mou« vement, un *appogiature* hors de place, « un trille, un passage, une roulade, peu« vent ruiner l'effet d'une scène tout en« tière. Aussi lorsqu'il s'agit d'exécuter « une musique faite d'après les principes « que j'ai établis, la présence du composi« teur est-elle, pour ainsi dire, aussi né« cessaire que le soleil l'est aux ouvrages de « la nature; il en est l'âme et la vie; sans « lui tout reste dans la confusion et le « chaos : mais il faut s'attendre à rencon« trer ces obstacles tant qu'on rencontrera « dans le monde de ces hommes *qui*, parce « qu'ils ont des yeux et des oreilles, n'im« porte de quelle espèce, se croient en « droit de juger des beaux-arts, etc., etc. »

En 1765, Gluck fut chargé de composer la musique d'un opéra pour le mariage de Joseph II; dans cet ouvrage, dont on a oublié le titre, l'archiduchesse Amalie chantait le rôle d'Apollon ; les autres archiduchesses Élisabeth, Joséphine et Charlotte, représentaient les trois Grâces; et l'archiduc Léopold était au clavecin. Ce fut la dernière pièce que le compositeur célèbre écrivit pour Vienne, à l'exception de quelques opéras-comiques de peu d'importance, tels que *les Pélerins de la Mecque, le Chasseur en défaut*, etc. Gluck n'était pas né pour ce genre : il ne s'y éleva jamais audessus du médiocre.

Ce grand artiste, dont l'Allemagne et l'Italie admiraient les talents, n'était cependant pas encore satisfait des résultats qu'il avait obtenus dans ses derniers ouvrages. L'idée d'un poème régulier, dont la musique ne ferait que fortifier les situations sans l'isoler de la pensée du poète, occupait sans cesse son imagination. Il crut que la scène française était plus propre qu'une autre à réaliser son dessein,

et il en parla au bailli du Rollet qui se trouvait à Vienne, en 1772, attaché à l'ambassade de France. C'était un homme d'esprit qui avait le goût et l'habitude du théâtre, et qui, malgré ses préventions en faveur de l'Opéra français, fut vivement frappé des idées que lui présenta Gluck. Il les adopta avec chaleur, et de concert avec lui, choisit l'*Iphigénie* de Racine, comme le sujet le plus propre à réunir tout l'intérêt de la tragédie aux grands effets d'une musique passionnée et dramatique. Gluck se mit aussitôt à l'ouvrage, et, dès la fin de la même année, on fit à Vienne des répétitions d'essai du nouvel opéra.

Le bailli du Rollet écrivit alors à l'administration de l'Opéra pour lui proposer d'engager le célèbre musicien à venir monter son ouvrage à Paris. Sa lettre, dans laquelle il entrait dans beaucoup de détails sur le nouveau système de musique dramatique qui avait été adopté dans la composition de l'*Iphigénie*, fut insérée dans le *Mercure de France*, au mois d'octobre 1774. Ce fut le premier signal de la fameuse polémique des *Gluckistes* et des *Piccinistes*. Une autre lettre, écrite par Gluck lui-même au commencement de 1773, succéda à celle de du Rollet. Beaucoup d'opposition au projet d'une révolution musicale se rencontrait dans l'administration de l'Opéra; l'affaire traînait en longueur; on eut recours à la Dauphine, Marie-Antoinette, qui avait été élève de Gluck, et toutes les difficultés furent levées. Après de nombreuses répétitions d'une composition que les musiciens français d'alors ne parvinrent à exécuter qu'avec beaucoup de peine, *Iphigénie en Aulide* fut représentée pour la première fois à l'Opéra le 19 avril 1774. Gluck était alors âgé de soixante ans; ainsi c'est dans l'âge où les hommes de talent voient ordinairement s'éteindre leur génie, que le sien brilla de son éclat le plus vif, et qu'il établit les bases les plus solides de sa réputation.

Cette musique vraie, pathétique, dont aucune autre jusque-là n'avait donné l'idée, fit un effet prodigieux sur les habitués de l'Opéra. Le public français y trouvait ce qu'il recherchait alors au théâtre : la vérité dramatique et beaucoup de respect pour les convenances de la scène. Les vieux admirateurs de la musique de Lulli et de Rameau regrettaient, il est vrai, le bon temps où les chants de *Bellérophon*, d'*Amadis* et des *Indes galantes* charmaient leur jeunesse; mais ils étaient en petit nombre. Les querelles des Bouffons (en 1753) avaient disposé les esprits à croire qu'on pouvait faire de meilleure musique que la musique française de ce temps. Les littérateurs qui, à cette époque, donnaient le ton en toutes choses, se firent les prôneurs d'une innovation qui était favorable à leurs prétentions [1]; la haute société fit le reste : car la cour protégeait Gluck, et l'on devait être de l'avis de la cour. Après *Iphigénie* vinrent *Orphée* et *Alceste*, qui furent traduits sur les partitions italiennes. Gluck y fit les changemens qu'exigeait son nouveau système dramatique; *Alceste* y gagna : il n'en fut pas de même d'*Orphée*. Il n'y avait point en France de contralto pour chanter le rôle principal; il fallut transposer ce rôle et l'ajuster pour une *haute-contre*, ce qui ôtait à la musique le caractère de profonde mélancolie qui convenait si bien au sujet : c'était déjà un mal; mais ce n'était pas tout. Par un excès de complaisance pour Legros, l'acteur le plus renommé de cette époque, Gluck consentit à ajuster quelques traits de mauvais goût dans le rôle principal, ce qui est d'autant plus remarquable, que ce grand musicien n'avait jamais eu de ces sortes de faiblesses, même lorsqu'il écrivait en Italie.

1 « Toutes les musiques que je connais, écrivait l'abbé Arnaud, quelques jours après la première représentation d'*Iphigénie*, sont à celle de M. Gluck ce que les tableaux de genre sont aux tableaux d'histoire; ce que l'épigramme et le madrigal sont au poème épique; jamais on ne donna ce caractère de magnificence et de grandeur aux compositions musicales. » Le pauvre abbé ne savait de quoi il parlait.

Tel qu'il est, cet ouvrage est néanmoins encore un chef-d'œuvre; aussi obtint-il, ainsi qu'*Alceste*, un succès d'enthousiasme. La réputation de Gluck était si bien établie, qu'on n'osait plus prononcer le nom d'un autre musicien. C'était une espèce de délire; on sollicitait la faveur d'être admis aux répétitions de ses ouvrages, comme on aurait pu le faire pour le meilleur spectacle. Les répétitions générales d'*Orphée* et d'*Alceste* furent les premières qu'on rendit publiques en France. L'affluence qui s'y porta fut immense; on fut obligé de renvoyer plusieurs milliers de curieux. Ces répétitions n'étaient pas moins piquantes par les singularités de l'auteur, ses boutades et son indépendance, que par la nouveauté de la musique. C'est là qu'on vit de grands seigneurs, et même des princes, s'empresser de lui présenter son surtout et sa perruque quand tout était fini; car il avait l'habitude d'ôter tout cela, et de se coiffer d'un bonnet de nuit avant de commencer ses répétitions, comme s'il eût été retiré chez lui. Il avait donné en 1775, le petit opéra de *Cythère assiégée*, qui eut peu de succès; l'abbé Arnaud dit, à propos de cet ouvrage, qu'Hercule était plus habile à manier la massue que les fuseaux. Les amateurs de la vieille musique française reprochaient à l'*Iphigénie* de Gluck d'être trop italienne, tandis que d'autres, initiés à la connaissance des œuvres de Jomelli, de Traetta et de Piccini, lui trouvaient le défaut contraire. Ces derniers, qui étaient en assez grand nombre et qui avaient quelque crédit, obtinrent qu'on fît venir Piccini à Paris, et qu'on le chargeât de la composition d'un opéra. Cet adversaire était plus difficile à vaincre que Rameau et Lulli; aussi Gluck ne put-il se défendre de montrer de l'humeur, quand il eut appris qu'on avait donné à son antagoniste l'opéra de *Roland* à faire concurremment avec lui; il était alors à Vienne, où il venait de terminer son *Armide* (en 1777). Il avait commencé le *Roland*, mais l'engagement de Piccini le fit renoncer à cet ouvrage, et il écrivit à ce sujet au bailli du Rollet, son ami, une lettre pleine d'expressions hautaines et dédaigneuses, qui fut insérée dans l'*Année Littéraire*, et qui devint une déclaration de guerre en forme [1].

Deux partis violens se formèrent aussitôt: les gens de lettres s'enrôlèrent dans l'un ou dans l'autre, et les journaux furent remplis tous les matins d'épigrammes, de bons mots et d'injures que les coryphées de chaque parti se décochaient [2]. Les chefs des *Gluckistes* étaient Suard et l'abbé

[1] « Je viens de recevoir, mon ami, (écrivait-il), votre lettre du 15 janvier, par laquelle vous m'exhortez à continuer de travailler sur les paroles de l'opéra de *Roland*; cela n'est plus faisable, parce que quand j'ai appris que l'administration de l'Opéra, qui n'ignorait pas que je faisais *Roland*, avait donné ce même ouvrage à M. Piccini, j'ai brûlé tout ce que j'en avais déjà fait, qui peut-être ne valait pas grand chose, et en ce cas le public doit avoir obligation à M. Marmontel qu'on ne lui *fit* pas entendre une mauvaise musique. D'ailleurs je ne suis plus homme fait pour entrer en concurrence: M. Piccini aurait trop d'avantage sur moi, car, outre son mérite personnel, qui est assurément très-grand, il aurait celui de la nouveauté, moi ayant donné à Paris quatre ouvrages bons ou mauvais, n'importe; cela use la fantaisie; et puis je lui ai frayé le chemin, il n'a qu'à me suivre. Je ne vous parle pas de la protection: je suis sûr qu'un certain politique de ma connaissance (Carraccioli) donnera à dîner et à souper aux trois quarts de Paris pour lui faire des prosélytes, et que Marmontel, qui sait si bien faire des contes, contera à tout le royaume le mérite exclusif de M. Piccini. Je plains en vérité M. Hébert (directeur de l'Opéra) d'être tombé dans les griffes de pareils personnages, l'un amateur exclusif de musique italienne, l'autre, auteur dramatique d'opéras prétendus comiques. Ils lui feront voir la lune à midi. »

Après avoir parlé avec enthousiasme de son *Armide* et d'*Alceste*, il ajoute: « Il faut finir, autrement vous croiriez que je suis devenu fou ou charlatan. Rien ne fait un si mauvais effet que de se louer soi-même, cela ne convenait qu'au grand Corneille; mais quand Marmontel ou moi nous nous louons, on se moque de nous et on nous rit au nez. Au reste vous avez raison de dire qu'on a trop négligé les compositeurs français, car, ou je me trompe fort, je crois que Gossec et Philidor, qui connaissent la coupe de l'Opéra français, serviraient infiniment mieux le public que les meilleurs auteurs italiens, si on ne s'enthousiasmait pas pour tout ce qui a l'air de nouveauté.

[2] Le *Journal de Paris*, la *Gazette de littérature*, le *Mercure* et l'*Année littéraire*, furent remplis, pendant plus de deux ans, d'une foule d'articles satiriques dont l'abbé Arnaud, Suard, La Harpe, Marmontel et Framery étaient les auteurs. L'abbé Leblond a réuni toutes ces pièces dans un volume qui a pour titre: *Mémoires pour servir à la révolution opérée dans la musique*, par

Arnaud ; du côté des *Piccinistes* on comptait Marmontel, La Harpe, Gingnené, et jusqu'au froid d'Alembert. La plus haute société, les femmes du meilleur ton, entraient avec chaleur dans cette querelle grotesque. Les soupers, alors à la mode, réunissaient les antagonistes encore émus des impressions qu'ils venaient de recevoir au théâtre; ils devenaient une arène où l'on combattait avec chaleur pour des opinions mal définies; on y entendait pousser des cris inhumains, et tout y présentait à l'œil de l'observateur un spectacle plus curieux que celui pour lequel on disputait. Cet état de choses dura jusqu'en 1780, époque où Gluck retourna à Vienne; alors les esprits se calmèrent, et l'on comprit qu'il valait mieux jouir des beautés répandues dans *Armide* et dans *Roland* que disputer sur leur mérite.

Armide fut représentée le 3 mars 1777 ; son succès ne vérifia pas les prédictions de Gluck. Loin de faire tourner la tête aux habitans de Paris, cette pièce fut reçue d'abord avec froideur; il fallut du temps pour la comprendre; mais insensiblement on s'y accoutuma; chaque reprise qu'on en fit augmenta le nombre de ses partisans, et l'indifférence finit par se transformer en enthousiasme. Cette indifférence qui s'était manifestée aux premières représentations d'un ouvrage si plein de charme n'est pas un des événemens les moins singuliers de l'histoire de l'art : peut-être ne fut-ce que l'étonnement d'y trouver des chants qu'on n'attendait pas du génie énergique de Gluck.

Il n'en fut pas de même d'*Iphigénie en Tauride ;* tout Paris fut entraîné par cette merveille d'expression dramatique; les ennemis de l'auteur furent même forcés de garder le silence. Quel moyen, en effet, de disputer contre de pareilles beautés, contre ce magnifique premier acte, contre ce *sommeil d'Oreste,* et contre tant de créations répandues à pleines mains dans cette belle production? Cependant Gluck était âgé de soixante-cinq ans lorsqu'il l'écrivit. Son rival Piccini avait aussi composé une *Iphigénie en Tauride ;* mais malgré les beautés réelles qu'on y trouve, cet ouvrage ne put lutter contre celui de Gluck, et la victoire demeura à celui-ci.

Le peu de succès d'*Écho et Narcisse,* dernière composition de ce grand artiste, ne put nuire à sa renommée trop bien établie. Il avait projeté d'écrire l'opéra des *Danaïdes,* pour terminer sa carrière; mais une attaque d'apoplexie, qui diminua sensiblement ses forces, le fit renoncer à cette entreprise; il confia le poème à Salieri et retourna à Vienne, où il jouit encore pendant quelques années de sa renommée et de l'aisance qu'il avait acquise par ses travaux. Une seconde attaque d'apoplexie l'enleva à ses amis et à l'art musical, le 25 novembre 1787. Il laissait à ses héritiers une fortune de six cent mille francs.

Un instinct, qu'il serait difficile d'analyser, indique à tous les hommes fortement organisés la position la plus favorable au développement de leurs facultés. C'est ce même instinct qui fit désirer à Gluck d'écrire pour l'Opéra français. Il sentait que c'était là que son système de vérité dramatique serait le mieux accueilli, et qu'il pourrait s'y livrer avec le plus d'abandon. Il savait que les Français étaient ce qu'ils sont encore aujourd'hui,

M. le chevalier Gluck. Paris 1781, in-8° de 491 pages. Parmi les anecdotes qui s'y trouvent, celles-ci pourront faire juger de la disposition d'esprit des antagonistes :

« On donnait la semaine dernière, à l'Opéra, *Alceste,* tragédie de M. le chevalier Gluck. Mademoiselle Levasseur jouait le rôle d'Alceste; lorsque cette actrice, à la fin du second acte, chanta ce vers sublime par son accent : *Il me déchire et m'arrache le cœur,* une personne s'écria : *Ah! mademoiselle, vous m'arrachez les oreilles!* Son voisin, transporté par la beauté de ce passage et par la manière dont il était rendu, lui répliqua : Ah, monsieur, quelle fortune si c'est pour vous en donner d'autres! (Journal de Paris, 1777). — Savez-vous disait quelqu'un (l'abbé Arnaud) à l'amphithéâtre, que Gluck arrive avec la musique d'*Armide* et de *Roland ?* — De Roland! dit son voisin, mais M. Piccini travaille actuellement à le mettre en musique! — Eh bien! répliqua l'autre, tant mieux, nous aurons un *Orlando* et un *Orlandino.* — On sait que les détracteurs de Gluck le

c'est-à-dire moins sensibles aux beautés de la musique en elle-même, qu'à son application dans l'action scénique, et qu'ils sacrifiaient volontiers les jouissances de leur oreille à celles de leur raison. Or, cette disposition, si nécessaire pour goûter la musique de Gluck, il ne la trouvait qu'en France. Tout en rendant justice à la force de son génie, les Italiens, et même les Allemands, ne pouvaient se soustraire aux conséquences de leur conformation, ni oublier que la musique était plutôt pour eux un plaisir des sens qu'une récréation de l'esprit. Cette musique, ils la voulaient dominante et non point accessoire de l'action tragique, comme Gluck la fit quelquefois. Ils avouaient volontiers que ce grand musicien composait le récitatif mieux qu'aucun autre; mais ils lui reprochaient de le multiplier à l'excès, et de briser souvent la phrase musicale en faveur de la poétique. Le soin qu'il a pris de développer dans l'épître dédicatoire de l'*Alceste* italienne les principes qui l'avaient guidé dans la composition de cet ouvrage, prouve qu'il avait reconnu la nécessité de justifier son système auprès de ses compatriotes.

J'ai dit que les Français seuls rendirent d'abord justice à ce grand homme; le pays qui l'avait vu naître ne montra pas seulement de l'indifférence pour sa musique, des critiques amères y furent publiées sur les inventions qui s'y trouvaient : on crut les flétrir en disant *qu'elles n'étaient bonnes que pour des Français*. L'un des antagonistes les plus ardens de la musique de Gluck fut le savant Forkel, dont l'esprit sec et pédant était incapable de juger de ce qui tient à l'imagination et à la poétique de la musique. A propos de la publication d'une brochure qui parut à Vienne, en 1775, sur la révolution musicale opérée par Gluck [1], il inséra dans le premier volume de sa *Bibliothèque de musique* [2], une longue dissertation où il attaqua sans ménagement le génie du grand artiste. Aux raisons qu'il donne pour soutenir son opinion, il est évident qu'il n'avait pas aperçu ce qu'il y avait de neuf et d'inventé dans l'objet de ses dénigremens.

Ce fut encore un homme de lettres qui, le premier, comprit en Allemagne le mérite du célèbre compositeur. Wieland, à la même époque où Forkel publiait sa diatribe, s'exprimait ainsi sur le même sujet : « Grâce « au génie puissant du chevalier Gluck, « nous voilà donc parvenus à l'époque où « la musique a recouvré tous ses droits : « c'est lui, et lui seul, qui l'a rétablie sur « le trône de la nature, d'où la barbarie « l'avait fait descendre, et d'où l'ignorance, « le caprice et le mauvais goût la tenaient « jusqu'à présent éloignée. *Frappé d'une* « des plus belles maximes de Pythagore, « *il a préféré les muses aux sirènes* [3], « il a substitué à de vains et faux ornemens, « cette noble et précieuse simplicité qui, « dans les arts comme dans les lettres, fut « toujours le caractère du vrai, du grand « et du beau. Eh! quels nouveaux prodiges « n'enfanterait pas cette âme de feu, si « quelque souverain de nos jours voulait « faire pour l'Opéra ce que fit autrefois « Périclès pour le théâtre d'Athènes! » L'admiration si bien exprimée par le littérateur allemand ne trouva point d'échos parmi les musiciens de la Germanie, pendant le reste du dix-huitième siècle. Vienne, témoin des premiers triomphes de Gluck, continue même à se montrer insensible à sa gloire; mais l'Allemagne du nord est revenue de ses préjugés, et proclame aujourd'hui le nom de Gluck comme un de ceux dont elle s'honore le plus.

Dans le vrai, les compatriotes de Gluck goûtèrent peu sa nouvelle manière, et ce fut surtout ce motif qui lui fit désirer de travailler pour l'Opéra français. Il lui

logeaient rue du *Grand Hurleur;* ceux de Piccini indiquaient son adresse *Rue des petits chants*.

[1] *Ueber die Musik* des Ritters Christoph von Gluck, etc. 1775 in-8°.

[2] *Musikalisch-Kritische Bibliothek*, von Johann Nicolaus Forkel, t. I. p. 53.

[3] Ces mots ont été placés comme devise au bas du portrait de Gluck.

avait suffi de jeter les yeux sur les partitions de Lulli, de Rameau et de leurs imitateurs, pour voir que c'était par leurs qualités dramatiques que ces auteurs avaient réussi. Le récitatif de Lulli était de la déclamation notée, et cette déclamation occupait une grande place dans les ouvrages de ce vieux musicien. Rameau se distinguait surtout par la beauté de ses chœurs, et les chœurs entraient pour beaucoup dans le système de Gluck. Tout lui faisait donc pressentir que la France serait le théâtre de sa gloire, et il ne se trompait pas. D'ailleurs, les littérateurs, qui devaient appuyer son système, étaient sans influence à Vienne, et dictaient les arrêts du goût à Paris. Ils contribuèrent beaucoup à donner de l'éclat à ses succès dans cette dernière ville, mais peut-être lui furent-ils quelquefois nuisibles. Loin de chercher à modérer ses idées, ces gens des lettres le poussèrent sans cesse vers l'expression dramatique, à laquelle ils voulaient que tout fût sacrifié. C'est sans doute à ces amis imprudens qu'il faut attribuer l'exagération dans laquelle il tombe en plusieurs endroits. Cette exagération se fait remarquer à la multitude de phrases courtes de mélodie qu'il a introduites au milieu de son récitatif, et qui, sans être des airs, empêchent qu'on ne sente le commencement des airs véritables, et jettent de la monotonie dans le développement des scènes.

Les progrès constans de quelques parties de l'art musical, surtout de l'instrumentation et de la variété des formes, ont dû faire vieillir les compositions de Gluck sous de certains rapports ; mais pour juger du mérite de ses ouvrages, il ne faut pas les comparer avec les produits d'une époque de l'art plus avancée que celle où il a vécu; il faut voir en quel état il a trouvé cet art, ce qu'il a fait pour le perfectionner, et surtout, ne pas oublier qu'il s'était renfermé dans les conditions du système d'expression dramatique. On peut ne pas aimer ce système, et l'on conçoit que les amateurs passionnés de la musique purement italienne n'en éprouvent que du dégoût ; mais une fois le système admis, on est forcé d'avouer que Gluck a déployé une supériorité, une force d'invention, dont rien n'avait donné l'idée avant lui, et qui n'a point été égalée en son genre. Quel est le musicien, assez éclairé pour n'avoir point de prévention, qui refusera son admiration à la grandeur qui brille dans le dessin des rôles d'Agamemnon et de Clytemnestre? qui sera insensible à des mélodies expressives, telles que : *Armez-vous d'un noble courage; Par un père cruel à la mort condamnée; Alceste, au nom des dieux?* qui n'éprouvera les plus vives émotions aux accens passionnés d'*Alceste*, aux voluptueuses cantilènes d'*Armide*, aux tourmens si bien exprimés d'*Oreste*, aux regrets touchans d'*Orphée?* qui ne voudra rendre hommage à la vaste raison qui domine toujours la création mélodique, sans nuire à la verve de l'inspiration? Les beautés répandues dans les partitions de Gluck sont de tous les temps, pour qui cherche dans la musique autre chose que des formes éphémères, que le temps engloutit.

Ces beautés, il est vrai, ne sont pas sans mélange. On a reproché à Gluck avec raison de chanter quelquefois péniblement, de manquer de variété dans ses tours de modulation, et d'avoir évité avec affectation le développement des formes musicales. Il faut l'avouer, ces reproches ne sont pas dénués de fondement. Soit système, soit qu'on ne puisse posséder une qualité éminente qu'aux dépens de quelque autre, il est certain que les mélodies des airs de Gluck sont quelquefois communes, qu'il y néglige trop la période, et que, lorsqu'il n'a pas quelque grande catastrophe à peindre ou quelque sentiment énergique à exprimer, il tombe dans la monotonie. Mais il rachète ces défauts par de si grandes qualités, qu'ils ne sauraient porter atteinte à sa renommée. Gluck n'était pas harmoniste correct, mais il avait le génie de l'harmonie. Son orchestre est souvent écrit avec un embarras apparent, et ce-

pendant il produit toujours de l'effet. On ne connaît de lui qu'un morceau de musique d'église ; c'est un *De profundis* qui a eu de la réputation, mais qui n'est que médiocre.

Deux choses sont remarquables dans les épîtres que Gluck a mises en tête de ses partitions d'*Alceste*, de *Pâris et Hélène*, et dans toute sa correspondance : l'une est l'amertume qui perce à chaque phrase sur les critiques dont sa nouvelle manière avait été l'objet ; l'autre, la naïveté d'amour-propre à laquelle il s'est toujours abandonné, et qu'il a laissé voir dans toutes les occasions. Il n'y a guère d'homme de génie qui n'ait le sentiment de sa supériorité; ceux qui affectent de la modestie, et qui repoussent les éloges, obéissent plutôt aux convenances sociales qu'au témoignage de leur conscience ; mais il y a des bornes qu'on ne peut franchir dans l'expression de la bonne opinion qu'on a de soi-même, et Gluck ne les connut jamais. Son langage prenait souvent la teinte d'un orgueil insupportable, surtout lorsqu'il s'agissait d'un rival. Les éloges des gens de lettres avaient fini par ajouter à ses dispositions naturelles la conviction que son genre était non seulement le meilleur, mais le seul admissible. « Vous me dites, « écrivait-il au bailli du Rollet que rien « ne vaudra jamais *Alceste ;* mais je ne « souscris pas encore à votre prophétie. *Al-* « *ceste* est une tragédie complète, et *je* « *vous avoue qu'il manque très-peu de* « *chose à sa perfection ;* mais vous n'i- « maginez pas de combien de nuances « et de routes différentes la musique est « susceptible. L'ensemble de l'*Armide* est « si différent de celui de l'*Alceste,* que vous « croiriez qu'ils ne sont pas du même com- « positeur; aussi ai-je employé le peu de « suc qui me restait pour achever l'*Ar-* « *mide ;* j'ai tâché d'y être plus peintre et « plus poète que musicien; enfin, vous en « jugerez si on veut l'entendre. Je vous « confesse qu'avec cet opéra j'aimerais à « finir ma carrière; il est vrai que pour le « public, il lui faudra au moins autant de « temps pour le comprendre qu'il lui en a « fallu pour comprendre l'*Alceste*. Il y « a une espèce de délicatesse dans l'*Ar-* « *mide* qui n'est pas dans l'*Alceste ;* car, « j'ai trouvé le moyen de faire parler les « personnages *de manière que vous con-* « *naîtrez d'abord à leur façon de s'ex-* « *primer, quand ce sera Armide qui* « *parlera ou une suivante*, etc. » Il faut plaindre un grand artiste qui montre tant de faiblesse pour ses productions, et qui n'a pas la force de rendre à ses rivaux plus de justice que Gluck ne le fit à l'égard de Piccini.

Outre les deux partitions d'*Alceste* et de *Pâris et Hélène,* qui ont été publiées avec des paroles italiennes, la première en 1769, et la seconde l'année suivante, on vit aussi paraître à Londres, l'*Orphée en* italien, et vers le même temps à Paris, six ariettes et l'ouverture de *la Rencontre imprévue*, opéra-comique que Gluck avait donné au théâtre de la cour à Vienne. Les partitions d'*Iphigénie en Aulide*, d'*Alceste*, d'*Orphée,* d'*Armide,* d'*Iphigénie en Tauride,* de *Cythère assiégée* et d'*Écho et Narcisse,* furent publiées par Deslauriers dans les années où ces ouvrages furent représentés pour la première fois. Ces partitions sont remplies d'incorrections, et fort incommodes pour l'accompagnement. Une jolie édition des cinq premiers ouvrages en partition réduite pour le piano a été publiée par Mme Nicolo, en 1822 et dans les années suivantes. En 1790 Rellstab a fait paraître à Berlin *Iphigénie en Tauride* et l'*Orphée*, avec des paroles allemandes et françaises; depuis ce temps on a fait plusieurs autres éditions allemandes des opéras de Gluck qui ont été représentés en France. Quant à ses ouvrages italiens, ils se trouvent en manuscrit dans plusieurs grandes bibliothèques de la France et de l'Allemagne.

GNADENTHALER (JÉROME), organiste à Ratisbonne, vers la fin du dix-septième siècle, est auteur de différens recueils

de chants profanes et de motets qui ont paru sous les titres suivans : 1° Délices de musique, 1re partie, Nuremberg, 1675, 2me partie idem, *ibid.*, 1676; 2° Exercices de dévotion (chansons spirituelles à deux voix), *ibid.*, 1677; 3° Réjouissance religieuse de l'ame (25 airs de ténor avec accompagnement de deux violons et basse continue), *ibid.*, 1685; 4° *Florilegium musicæ*, ibid., 1687; 5° Facéties musicales (114 morceaux à plusieurs voix), *ibid.*, 1695; 6° Horloge musicale qui indique les premiers principes du chant. Cet ouvrage a eu deux éditions; la première a paru à Nuremberg en 1687.

GNECCO (FRANÇOIS), né à Gênes, en 1769, fut destiné par sa famille à la profession de négociant; mais un penchant irrésistible le portant vers l'étude de la musique, il fut mis sous la direction de Mariani, maître de la chapelle Sixtine et de la cathédrale de Savonne, homme fort instruit dans son art. Ses études achevées, Gnecco se livra à la composition dramatique et écrivit successivement pour les théâtres de Naples, de Venise, de Milan, de Rome, de Gênes, de Padoue et de Livourne, avec quelque succès. Ses opéras les plus connus sont : 1° *Gli Bramini*; 2° *Argete*; 3° *Le Nozze de Sanniti*; 4° *La Prova d'un opera seria*; 5° *Le Nozze di Lauretta*; 6° *Carolina e Filandro*; 7° *Il Pignattaro*; 8° *La Scena senza scena*; 9° *Gli ultimi due giorni di Carnavale*; 10° *La Prova degli Orazzi e Curiazi*; 11° *Arsace e Semira*; 12° *Gli Amanti filarmonici*. Gnecco est mort à Milan, en 1810, avant d'avoir achevé un opéra bouffe intitulé *La Conversazione filarmonica* pour lequel il était engagé. De tous ses ouvrages, on n'a représenté à Paris que *La Prova d'un opera seria*. Le style de ce compositeur est lâche, et son chant est souvent trivial; mais il ne manque pas d'effet scénique.

GNOCCHI (JEAN-BAPTISTE), est cité par Walther comme auteur de messes à 4 voix qui ont été imprimées. Il ne dit pas en quel temps ce musicien a vécu.

GOBERT (THOMAS), maître de musique de la chambre du roi de France sous les règnes de Louis XIII et de Louis XIV, a mis en musique à 4 parties, la paraphrase des psaumes en vers de l'évêque de Grasse et de Vence, Antoine Godeau. Cet ouvrage a été publié à Paris, en 1659, in-12. Il y a lieu de croire que Gobert était né en Picardie. Gantez dit de lui, dans l'*Entretien des musiciens :* « A tout « le moins il a esté maistre à Péronne, et « de là fist un beau saut chez M. le Car- « dinal, et un meilleur chez le roy, puis- « qu'il est maistre de sa chapelle qu'il ga- « gnat au prix. Bien que ses ennemis « disent que c'est par la faveur de son « éminence, toutefois on ne le doibt point « croyre, car à Paris ils sont médi- « sans, etc. »

GOBLAIN (JOSEPH-ALBERT), répétiteur à l'ancien théâtre de l'Opéra-Comique de la foire Saint-Laurent, a donné à la Comédie italienne la musique de *La suite des chasseurs et la laitière*, de *la fête de Saint-Cloud*, et *L'amant invisible*, comédie à ariettes en 3 actes.

GODECHARLE (EUGÈNE-CHARLES-JEAN), né à Bruxelles le 15 janvier 1742, était fils de Jacques-Antoine Godecharle, né dans la même ville en 1712, qui fut maître de musique de la paroisse Saint-Nicolas, et basse chantante à la chapelle du prince Charles-de-Lorraine, gouverneur de Pays-Bas. Eugène Godecharle est le même artiste que Gerber et ses copistes appellent *Godchalk*. Après avoir appris les élémens de la musique sous la direction de son père, il fut admis dans la chapelle royale, comme enfant de chœur, et montra des dispositions si heureuses pour le violon, que le prince l'envoya à Paris pour y prendre quelques leçons d'un bon maître. De retour à Bruxelles, il rentra à la chapelle pour y jouer la partie de viole; sa nomination à cette place est du 8 mars 1773; ses appointemens annuels ne furent pendant treize ans que de 140 florins. La place de maître de musique de l'église Saint-

Géry étant devenue vacante en 1776, Godecharle l'obtint et en remplit les fonctions jusqu'à sa mort. Le décès du maître de chapelle de la cour, Croes, en 1786, décida Godecharle à se présenter pour le remplacer; il avait pour concurrent Mestrino, arrivé récemment de la Bohême à Bruxelles, et Vitzthumb, chef d'orchestre du théâtre; ce dernier obtint la place, quoique Godecharle eût plus de talent que lui pour la composition. Obligé de rester dans sa position de simple viole, Godecharle n'obtint la place de premier violon qu'en 1788. Il mourut à Bruxelles vers 1814. Homme de talent comme violoniste, comme harpiste et comme compositeur, Godecharle a publié quelques œuvres de musique instrumentale, et a laissé en manuscrit beaucoup de bonne musique d'église. Parmi ses ouvrages imprimés, on remarque : 1° Sonates à violon seul avec basse continue, œuvre 1er, Bruxelles, Ceulemans; 2° Symphonie nocturne à deux violons, 2 hautbois, deux cors, petite flûte et tambour, *ibid.* 3° Six symphonies pour 2 violons, viole, basse, 2 hautbois et 2 cors, Paris, Huet; 4° Trois sonates pour la harpe avec accompagnement de violon, Bruxelles, Cromm et Ceulemans; 5° Trois sonates pour le piano avec acc. de violon, op. 5, *ibid.*

GODECHARLE (LAMBERT-FRANÇOIS), frère du précédent, né à Bruxelles le 12 février 1751, fit ses études de musique comme enfant de chœur de la chapelle royale, et reçut de Croes, maître de cette chapelle, des leçons de composition. En 1771 il fut nommé basse chantante de la musique et de la chapelle du prince Charles de Lorraine; il y resta jusqu'à l'invasion de Pays-Bas par l'armée française. En 1782 il avait remplacé son père comme maître de musique de l'église Saint-Nicolas; il conserva cet emploi jusqu'à sa mort qui eut lieu le 20 octobre 1819. Godecharle a laissé en manuscrit trois *Tantum ergo* à 4 voix, 2 *Salve Regina*, une messe solennelle, un *Libera*, et un morceau connu sous le nom de *Musique des Capucins par Godecharle*. Cet artiste fut nommé membre de l'Institut de Pays-Bas, en 1817.

Deux autres frères des artistes précédens ont été attachés à la chapelle royale de Bruxelles; le premier (Joseph-Antoine) né le 17 janvier 1746, y jouait la partie du premier hautbois; l'autre (Louis-Joseph-Melchior), né le 5 janvier 1748, fut basse chantante de la chapelle comme son père et son frère. Il était en même temps sous-maître à l'école de dessin de Bruxelles. Sa position n'était pas heureuse; le désespoir le porta à mettre fin à ses jours.

GODENDACH (JEAN); Voy. GUTENTAG.

GOECKINGK (LÉOPOLD-FRÉDÉRIC-GUNTHER DE), né à Gravingen en 1745, fut d'abord délégué de la chancellerie de Prusse à Elrich, et fut nommé en 1791 conseiller particulier des finances de la Prusse méridionale, à Berlin. Il a donné une notice biographique de la célèbre pianiste Thérèse Paradies dans le huitième numéro du *Journal von und für Deutschland* (ann. 1785).

GOEPFERT (CHARLES-THÉOPHILE), maître de concert à Weimar, fut un des meilleurs violonistes de son temps, en Allemagne; il naquit à Weesenstein en 1733. Après avoir fait ses études musicales comme enfant de chœur à l'école de Sainte-Croix et à la chapelle de Dresde, il alla à Leipsick faire un cours de jurisprudence. Au moment de son départ, son père lui remit un violon en lui disant : *Mon fils, prends cet instrument : tu connais ma position, et tu sais que je ne puis guère te donner davantage. Si tu es heureux, tu pourras te passer facilement de mon faible secours; si tu ne l'es pas, le peu que je pourrais te donner ne saurait t'aider.* Jusqu'en 1764, la fortune ne sembla pas être favorable à Goepfert; mais s'étant rendu à Francfort dans cette année, à l'occasion du couronnement de l'empereur Joseph II, il s'y fit entendre avec succès et commença à recueillir les fruits de ses efforts et de son talent. Il fit dans cette ville la connaissance de Ditters de Dittersdorf, étudia sa

manière et se l'appropria pour ses compositions. En 1765 il fut engagé au grand concert de Francfort comme violon solo, après avoir occupé cette place jusqu'en 1769, il partit pour Berlin et resta une année alternativement dans cette ville et à Potsdam. En 1770 il passa à Weimar, dans le dessein de se rendre en Angleterre; mais après l'avoir entendu, la grande duchesse douairière le nomma maître de concert; le successeur de cette princesse le maintint dans sa place. Goepfert la conserva jusqu'à sa mort qui arriva le 3 octobre 1798. On a imprimé de sa composition six polonaises pour violon principal et orchestre : il les exécutait avec un rare talent. Le violoniste allemand Kranz a été son élève.

GOEPFERT (CHARLES-ANDRÉ), clarinettiste et compositeur, naquit le 16 janvier 1768 à Rimpar, près de Würzbourg. Il commença l'étude de la musique dès sa plus tendre jeunesse, et prit des leçons de chant, de piano et d'orgue; il passa ensuite sous la direction du virtuose Meisner, musicien de la chambre à Würzbourg, pour l'étude de la clarinette. A seize ans, ses progrès avaient été si rapides, que son talent n'avait déjà plus besoin d'autre guide que lui-même. Il se livra alors à l'étude de la composition. En 1788 il fut engagé comme première clarinette dans la chapelle de Meinungen. Dix ans après, sa réputation le fit appeler à Vienne, mais il ne put obtenir de son gouvernement la permission de s'y rendre; ce refus fut adouci par la promesse de lui confier la direction de la chapelle, mais son espoir à cet égard ne se réalisa pas. Vers le même temps, plusieurs de ses ouvrages parurent à Leipsick, à Bonn et à Offenbach. Goepfert est mort à Meinungen le 11 avril 1818, des suites d'une maladie de poitrine. On a de lui : 1° 1er concerto pour clarinette (en *si* bémol), Bonn, Simrock; 2° 2me *idem* (en *mi*), Offenbach, André; 3° Symphonie concertante pour clarinette et basson, *ibid.*; 4° 3me concerto, op. 20 (en *si*), *ibid.*; 5° 4me *idem*, op. 27 (en *si*), *ibid.*; 6° Cinquième *idem*, op. 36 (en *mi*), *ibid.*; 7° Premier pot-pourri pour clarinette et orchestre, op. 32, Leipsick, Hofmeister; 8° 2me *idem*, op. 38 (en *fa*), Offenbach, André; 9° Fantaisie militaire pour l'orchestre, op. 33 avec le portrait de l'auteur, Leipsick, Hofmeister, 1814; 10° Douze pièces d'harmonie pour 2 clarinettes, 2 cors et basson, op. 26, liv. 1 et 2, Offenbach, André; 11° 18 pièces *idem* pour 2 clarinettes, 2 cors, hautbois ou flûte, trompette, basson et serpent, *ibid.*; 12° Variations pour flûte et orchestre, op. 28, *ibid.*; 13° Deux quatuors pour clarinette, violon, alto et basse, op. 16, *ibid.*; 14° Trois quatuors *idem*, *ibid.*; 15° Deux œuvres de duos pour clarinette en *ut*, op. 19 et 22, *ibid.*; 16° Six duos faciles pour 2 clarinettes, op. 30, Leipsick, Hoffmeister; 17° Concerto pour cor (en *fa*), op. 21, Offenbach, André; 18° 24 petits duos pour deux cors, op. 23, *ibid.*; 19° 24 *idem*, op. 31, Leipsick, Hofmeister; 20° Sonate pour deux guitares et flûte, op. 11, *ibid.*; 21° Plusieurs sonates et duos pour guitare et flûte, et guitare et basson, op. 13, 15, 17 et 18, *ibid.*; 22° Sonate pour piano et cor, op. 35, Leipsick, Hofmeister; 23° Trois recueils de chansons à voix seule avec acc. de piano, Offenbach, André. Goepfert a laissé en manuscrit 3 symphonies pour l'orchestre, un concerto pour hautbois, deux trios concertans pour 3 cors, un quatuor pour quatre cors, un quatuor pour cor, violon, alto et violoncelle, deux symphonies concertantes pour 2 bassons, un concerto pour trompette, et plusieurs autres productions.

GOERMAR (CHRÉTIEN-AUGUSTE), organiste à Coelleda, dans la Thuringe, s'est fait connaître en 1799 par douze préludes faciles pour l'orgue.

GOEROLDT (JEAN-HENRI), né le 13 décembre 1773 à Stempeda, village du comté de Stolberg, a appris la musique sous la direction de George-Frédéric Wolf, auteur d'un Dictionnaire de musique et de plusieurs autres ouvrages (*Voy.* ce nom). En

1803 il a été appelé à Quedlinbourg comme directeur de la musique d'église. Il remplissait encore ces fonctions en 1832. M. Goeroldt a publié quelques petites pièces pour le piano, et des mélodies chorales pour quatre voix d'hommes, avec acc. d'orgue. Quedlinbourg, Basse, in-8°. Il a en manuscrit des cantates, des hymnes, des motets et des airs. C'est particulièrement par des traités concernant l'harmonie et l'art du chant que cet artiste est connu. Ces ouvrages ont pour titres : 1° *Leitfaden zum Unterricht im Generalbass und in der Composition* (Guide pour l'instruction dans la basse continue et la composition), 1re partie, Quedlinbourg, 1815, gr. in-8°. 2me partie, 1816, *ibid.* La deuxième édition de cet ouvrage a été publiée en 1828, et la troisième en 1832. Celle-ci a pour titre : *Gründlicher Unterricht im Generalbasse und in der Komposition*, Leipsick, 1832, in-8°. Je ne sais si c'est le même ouvrage qui est cité dans le *Volstændiges Bücher-Lexikon* de Kayser, sous ce titre : *Handbuch der Musik, der Generalbasses und der Composition*, Quedlinbourg, Basse, 1832. 2° *Der Kunst nach Noten zu singen, oder prakt. Elementar-Gesanglehre, etc.* (Méthode élémentaire et pratique du chant). Quedlinbourg, 1832, gr. in-8°.

GOES (DAMIEN DE), historiographe portugais, naquit en 1501 au bourg d'Allenguer, d'une famille noble et distinguée. Après qu'il eut fait sous d'habiles maîtres de bonnes études qu'il termina à l'université de Padoue, les rois de Portugal Don Sébastien et Jean III l'employèrent dans diverses négociations en France, en Italie, près du pape Paul III, qui l'honorait de sa bienveillance, en Suède, en Pologne, et en Danemark. Retiré dans les Pays-Bas pour s'y livrer à ses travaux littéraires, il vécut particulièrement à Louvain, où plusieurs ouvrages de sa composition ont été imprimés. Quelques petits voyages qu'il fit en Hollande et en Allemagne lui procurèrent la connaissance d'Érasme et de Glaréan, dont il fut l'ami pendant le reste de sa vie. Ce fut dans les conversations qu'il eut à Fribourg avec ce dernier qu'il eut occasion de lui faire apprécier ses profondes connaissances dans la musique. De retour en Portugal, de Goes fut nommé par le roi Jean III historiographe du royaume, et garde-major de la tour de Tombo, emploi considéré comme une des premières charges de l'état. Il mourut à Lisbonne au mois de décembre 1560, dans un âge peu avancé [1]. De Goes savait le grec, le latin, l'arabe, l'éthiopien, et parlait les langues modernes de l'Europe avec beaucoup de facilité. On a de lui beaucoup de bons ouvrages sur l'histoire et les antiquités, qui ont été imprimés à Louvain, à Cologne, à Paris et à Lisbonne. Ses études dans la musique avaient été celles qu'aurait pu faire un maître de chapelle. Il jouait bien de plusieurs instrumens. Glaréan a inséré dans son *Dodecachorde* un motet (*Ne læteris inimica mea*) à trois voix (p. 264), qui est bien écrit, dans la manière de Josquin Deprès, et qui n'a d'autre défaut qu'un peu de nudité dans l'harmonie. Le catalogue de la bibliothèque de musique du roi de Portugal, publié à Lisbonne par Craesbeke, indique beaucoup de compositions de De Goes qui y étaient conservées. Machado dit dans sa bibliothèque (t. I. p. 617) que ces ouvrages étaient exécutés avec succès dans les églises portugaises.

GOETTING (VALENTIN), écrivain sur la musique, né à Witzenhausen, parait avoir vécu à Erfurt. Il a publié un livre élémentaire sur la musique dans lequel il a résumé en neuf tableaux la doctrine de

[1] C'est par erreur que Hawkins dit (dans le 2me volume de son Histoire générale de la musique) qu'il fut consumé par les flammes en 1596 ; c'est par une autre erreur que Gerber oppose à cette date celle de 1513 comme celle de l'impression d'un ouvrage de De Goes, car cette date de 1513 est celle d'une mission envoyée dans l'Inde par le roi de Portugal, et la description qui en a été faite par De Goes a été imprimée à Louvain en 1532.

Glaréan, concernant les douze modes de la tonalité du plain-chant. A la suite de ces tableaux, on trouve quelques morceaux à 3 et 4 voix, dans le style fugué. L'ouvrage a pour titre : *Compendium musicæ modulativæ,* Erfurt, 1587, in-8°.

GOETTING (HENRI), pasteur né à Clettstett, a publié les ouvrages suivans de sa composition : *Der kleine Catechismus Lutheri mit vier Stimmen componirt* (Le petit catéchisme de Luther à 4 voix), Francfort, 1603, in-8°. 2° *Bericht wie man in kurtzer Zeit die Musicam lernen mœge* (Avis par lequel on peut apprendre la musique en peu de temps), Francfort, 1605, in-8°. A la suite de ce livre on a réimprimé le précédent.

GOETTLE (JEAN-MELCHIOR), maître de chapelle de la cathédrale d'Augsbourg, dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il a fait imprimer dans cette ville, en 1670, un recueil de messes concertées de sa composition.

GOETZ (FRANÇOIS), violoniste et compositeur né en 1755 à Straschitz, en Bohême, fit ses études musicales et littéraires comme enfant de chœur chez les Jésuites du Mont-Sacré près de Pribram, et ensuite au séminaire de St-Wenceslas. Après qu'il eut été gradué bachelier, il fit un cours d'histoire ecclésiastique à l'université de Prague, dans l'intention d'entrer dans l'ordre de St-Benoît ; mais il changea ensuite de projet, et se rendit à Brünn, où la place de premier violon du théâtre lui avait été offerte. Après avoir passé quelques années dans cette ville, il voyagea dans la Silésie, et y fut employé comme chef d'orchestre dans les églises de plusieurs abbayes. Dans un séjour qu'il fit à Breslau, il y fit la connaissance de Dittersdorf qui lui procura la place de chef d'orchestre dans la chapelle de Johannisberg. Après que cette chapelle eut été dissoute, Goetz retourna à Breslau et s'y fit entendre à l'occasion du couronnement du roi Frédéric-Guillaume. Rappelé ensuite à Brünn par le baron Kaschnitz, il y fut chargé de la direction de l'orchestre du théâtre ; mais il ne garda pas long-temps cette position, car en 1787 il fut nommé maître de chapelle de l'archevêque d'Olmütz. C'est dans cette place qu'il a écrit la plupart de ses ouvrages qui consistent en symphonies pour l'orchestre, concertos, sonates, trios et duos pour le violon. Toutes ces productions sont restées en manuscrit. Quelques-unes de ses symphonies ont été exécutées à Prague aux couronnemens des empereurs Léopold II en 1791, et François Ier l'année suivante. Goetz vivait encore à Olmutz en 1799 ; les renseignemens manquent sur sa personne depuis cette époque.

GOETZE (GEORGE-HENRI), ministre luthérien, né à Leipsick le 11 août 1667, fit ses études aux universités de Wittemberg et d'Iéna. En 1688, il fut professeur adjoint à Wittemberg, puis prédicateur à Burg en 1690, remplit l'année suivante les mêmes fonctions à Chemnitz, fut appelé à Dresde en 1694, puis à Annaberg en 1697, et enfin à Lubeck en 1702. Il mourut dans cette dernière ville le 25 avril 1728, et selon d'autres biographes le 25 mars 1729. On a de ce savant théologien quelques ouvrages où l'on trouve des choses utiles pour l'histoire de la musique ; ces ouvrages ont pour titre : 1° *De Odio pontificiorum in hymnos ecclesiæ Lutheranæ,* Dresde, 1702, in-4°. 2° *De Hymnis et hymnopœis Lubecensibus, hoc est Lübeckische Liederhistorie,* Lubeck, 1709, in-4° de 32 pages, réimprimé à Lubeck en 1721. Cette dissertation, adressée à Jean-Christophe Olearius, renferme de curieux détails sur les chants locaux de Lubeck. Goetze a réimprimé l'oraison funèbre du chantre Lossius, par Bachmeister, dans ses *Elogia Germanorum quorumdam Theolog. sæculi* XVI et XVII, Lubeck, 1708, in-8° (V. BACHMEISTER).

GOETZE (JEAN-MELCHIOR), docteur en théologie et conseiller du consistoire d'Halberstadt, naquit en Thuringe, vers le

milieu du dix-septième siècle. En 1683, il fut appelé aux fonctions de prédicateur de l'église St-Martin, à Halberstadt, fut vice-surintendant en 1707, et conseiller du consistoire en 1716. Il mourut en 1728. Goetze est auteur d'un éloge de Werkmeister, organiste et écrivain sur la musique (*V.* WERKMEISTER), qui a été imprimé sous ce titre : *Der weit berühmte Musicus und Organista wurde bei trauriger Leich-bestellung der weyl. Edlen und Kunst-Hocherfahrnen Herrn Andreas Werkmeister etc., in einer Stand-Rede dargestellt,* Halberstadt, 1707, 2 feuilles in-8°.

GOETZE (NICOLAS), claveciniste et violoniste à Rudolstadt, fut d'abord au service du prince de Waldeck. Il demeurait à Augsbourg vers 1740, et y fit paraître une sonate pour le clavecin avec accompagnement de violon ; il en annonçait alors cinq autres qui ne paraissent pas avoir été publiées.

GOETZEL (FRANÇOIS-JOSEPH), flûtiste distingué de la chapelle de l'électeur de Saxe, à Dresde, occupait cette place en 1756. Il a laissé en manuscrit six concertos pour la flûte, et quelques trios pour le même instrument.

GOEZ (...), facteur d'orgues, vivait en 1680. Il a construit à Farth, dans la principauté d'Anspach, un instrument de 24 jeux, avec 2 claviers et pédale.

GOFFER (JEAN), facteur d'orgues, vivait à Striegau, au commencement du dix-septième siècle. Il a construit à Reichenbach, en 1632, un orgue de 22 jeux, 3 claviers et pédales.

GOGAVIN (ANTOINE-HERMANN), ou GOGAVA, né à Grâve, en Brabant, dans la première partie du seizième siècle, exerça la médecine à Venise, où il se lia avec le célèbre musicien Zarlino, qui l'engagea à traduire quelques-uns des auteurs Grecs qui ont traité de la musique. Gogavin suivit ce conseil, et publia une traduction latine des traités d'Aristoxène, de Ptolémée, et de quelques fragmens d'Aristote et de Porphyre. Son travail a paru sans les textes originaux sous ce titre : *Aristoxeni musici antiquissimi Harmonicorum elementorum Libri III. Ptolemæi Harmonicorum seu de musica Lib. III. Omnia nunc primum latinè conscripta et edita. Venetiis,* 1552, in-4°. Les manuscrits dont Gogavin s'est servi pour son édition étaient peu exacts, et sa traduction n'est pas bonne ; mais elle a été pendant plus d'un siècle la seule qu'on eût des ouvrages d'Aristoxène et de Ptolémée. Les versions de Meibomius et de Wallis (V. ces noms), ont fait oublier la sienne. Le P. Martini indique dans le troisième volume de son Histoire de la musique (p. 240) une autre édition de la traduction de Gogavin, sous la date de 1572 : je crois qu'il y a erreur ou faute typographique dans cette citation, et que cette édition de 1572 n'existe pas.

GOLDAST (MELCHIOR HAIMENSFELD), historien et jurisconsulte, né à Espen en Suisse (en allemand *Bischoffzell*), le 6 janvier 1576, vécut dans la misère à Genève et à Lausanne, et mourut à Giessen, dans la principauté de Hesse-Darmstadt en 1635. Dans l'ouvrage qu'il a publié sous ce titre : *Allemanicarum Rerum Scriptores, etc.* (Francfort, 1606, 3 vol. in-fol.), il a traité de l'invention, des transformations, de la rénovation et de la perfection de la musique. Il la divise en musique chorale et musique mesurée.

GOLDBACH (CHRÉTIEN), conseiller du roi de Prusse à Kœnigsberg et membre de l'académie de sciences de Pétersbourg, s'est fait un nom honorable parmi les mathématiciens par les mémoires qu'il a fournis aux actes de cette académie dans les années 1728-1744 ; sa mort paraît être arrivée vers cette dernière. Dans les *Acta Eruditorum* de 1717, il a fait insérer (p. 114) un morceau intitulé : *Temperamentum musicum universale.*

GOLDBERG (...), musicien au service du comte de Bruhl, à Dresde, en 1757, paraît avoir vécu de 1720 à 1760.

Il a été longtemps considéré en Allemagne comme un des meilleurs élèves de Jean-Sébastien Bach. Reichardt a donné de grands éloges à son talent, et le considérait comme un musicien d'un ordre supérieur. Son caractère était mélancolique, et on l'accusait d'égoïsme et d'orgueil. Tout ce qu'il a écrit est d'une grande difficulté, dans la manière de Bach ; pourtant il avait l'habitude d'appeler ses ouvrages des *bagatelles pour les dames*. On connait de lui en manuscrit plusieurs concertos pour le clavecin, dont un en *mi* bémol, et un autre en *ré* mineur, des préludes et fugues pour le clavecin, vingt-quatre polonaises, une sonate pour le clavecin avec un menuet et douze variations, et six trios pour flûte, violon et basse.

GOLDINGHAM (JEAN), major du génie à Madras, a rendu compte d'expériences faites sur la vélocité du son aux forts Saint-George et St-Thomas de Madras, avec des canons de 24, chargés de 8 livres de poudre à la distance d'environ 4800 toises. On trouva que la vitesse du son était entre 1099 et 1164 pieds anglais par seconde. Les chronomètres dont on se servait étaient d'Arnold, et l'on tenait note de l'état du baromètre, du thermomètre et de l'hygromètre. Cette vitesse est beaucoup moins rapide que celle qui fut observée dans des expériences faites en 1822 entre Montlhery et Villejuif par des membres de l'Institut de France. Le mémoire de M. Goldingham a été publié sous ce titre : *Experiments for ascertaining the velocity of sound, at Madras,* dans les *Annals of Philosophy* de Thomson (sept. 1823, p. 201), et dans la première partie des Transactions philosophiques de la même année.

GODNER (Mme AUGUSTINE DE), cantatrice distinguée, née à Francfort sur le Mein le 5 mars 1797, est la fille de madame Engst, actrice remarquable du théâtre allemand. Après la mort de sa mère, elle fut adoptée par Mme Aschenbrenner, autre actrice renommée en Allemagne, et ses études furent dirigées vers la carrière du théâtre, dès sa plus tendre enfance. Dans les rôles d'enfant qu'elle remplissait, elle se fit remarquer de bonne heure ; on ne la désignait alors que sous le nom de *la gentille petite aux cheveux noirs*. Après avoir fait des études de chant sous la direction de Danzi, elle parut avec succès sur les théâtres de Stuttgard et de Hambourg. La beauté de sa voix et l'expression de son chant dramatique la rendirent bientôt célèbre en Allemagne, et les journaux retentirent d'éloges accordés à son talent. A Hambourg elle épousa l'acteur Krüger, puis, sous le nom de Mme *Krüger Aschenbrenner,* elle parcourut l'Allemagne, chanta à Vienne, à Munich, à Berlin, et se fit partout applaudir dans *Otello,* le *Freyschütz, La Famille Suisse,* et autres grands ouvrages des théâtres italien et allemand. Les biographes de l'Allemagne ne s'expliquent pas sur les motifs qui la firent se séparer de son premier mari, mais ils disent que ce fut après cette séparation qu'elle fut engagée en 1819 au théâtre de la cour à Darmstadt. Après la mort du grand-duc, en 1831, le théâtre cessa d'exister, et madame Aschenbrenner se retira avec une pension considérable de la cour. Elle a épousé vers le même temps M. Goldner, écuyer du grand-duc, et vit encore à Darmstadt.

GOLDSCHAD (GOTTHILF-CONRAD), pasteur à Leubnitz, né à Posendorf près de Dresde, le 18 mai 1719, fit ses études à Wittenberg, fut nommé en 1744 régent du collége de la Croix, à Dresde, puis, en 1750, recteur à Ste-Anne. Il perdit en 1760 tout ce qu'il possédait, avec sa bibliothèque, par les dévastations du siége de cette ville. En 1763, il fut nommé pasteur à Leubnitz. Comme recteur de sainte-Anne, il a publié à Dresde, en 1751, un programme académique intitulé : *Chorus musicus gloriam Christi celebrans ex ps.* 68. 26.

GOLDWIN (JEAN), ou Golding, fut élève du docteur Child, et lui succéda au mois d'avril 1697, comme organiste de la

chapelle de St-George à Windsor. En 1703 il joignait à cette place celle de directeur du chœur de la même chapelle. Il conserva ces emplois jusqu'à sa mort, qui arriva le 7 novembre 1719. Il a laissé plusieurs antiennes à quatre voix de sa composition; le D. Boyce en a publié une (*I have set God always before me*); deux autres ont été insérées dans l'*Harmonia sacra* de Page.

GOLLMICK (CHARLES), fils d'un acteur de l'Opéra allemand, né à Dessau, le 19 mars 1796, reçut sa première éducation à Cologne, où Bernard Klein fut son condisciple. La vie aventureuse de théâtre que suivait son père interrompit souvent ses études. En 1812 il alla pour la seconde fois à Strasbourg. Il y fit un cours de théologie, et vécut en donnant des leçons de latin et de musique. Pendant qu'il y continuait ses études sérieuses, il apprit la composition sous la direction du maître de chapelle Spindler. Dès son enfance il avait montré beaucoup de dispositions pour cet art; il n'était âgé que de onze ans lorsqu'il publia son premier recueil de six chansons, chez André, à Offenbach. Organiste et pianiste assez habile, il se faisait entendre avec succès dans les églises et dans les concerts. En 1817, il se rendit à Francfort où il donna des leçons de langue française pour vivre. Bientôt après Spohr l'engagea comme timbalier à l'orchestre du théâtre de cette ville; il se maria, et depuis lors il n'a plus quitté cette position. Il est maintenant recherché comme professeur de chant et de piano. On a de cet artiste, 1° Des rondeaux et autres pièces pour le piano à quatre mains, op. 10, 14, 19, 23, Offenbach, André. 2°. Sonates pour piano seul, op. 9 et 11. 3° Des polonaises et des pots-pourris *idem*, op. 12, 17, 20. *Ib.* 4° Des thèmes variés, op. 8, 13, 15, 16, 18, 22. *Ibid.* 5° Des chansons allemandes, avec accompagnement de piano ou de guitare, *ibid.* Mais c'est principalement comme critique que M. Gollmick s'est fait connaître, par les articles relatifs à la musique qu'il a fait insérer dans plusieurs journaux. Ces articles se font en général remarquer par leur ton satirique. Cet artiste a aussi publié une sorte de dictionnaire de musique sur un nouveau plan : l'ouvrage a pour titre : *Critische Terminologie für Musiker und Musikfreunde* (Terminologie critique pour les musiciens et les amis de la musique), Francfort-sur-le-Mein, 1833, in-8° de 225 pages. Ce livre est divisé en six classes de mots : la première renferme les mots qui se rapportent aux diverses modifications du son ; la seconde, aux termes relatifs à la mesure et au rhythme; la troisième, à ceux qui indiquent le caractère des morceaux de musique; la quatrième, à l'expression; la cinquième, aux termes généraux; la sixième, aux choses historiques. Un index des mots renvoie pour chacun à la page où il se trouve.

GOMBERT (NICOLAS), compositeur belge, vécut dans la première moitié du seizième. M. l'abbé Baini s'est trompé lorsqu'il en a fait un prédécesseur de Josquin Deprès (*Mem. stor. crit. della vita e delle Opere di G. Pierl. da Palestrina*, t. 1, p. 350), dont il fut au contraire l'élève, et en le faisant vivre en 1460. La preuve que Gombert a été le disciple de Josquin se trouve dans la *déploration* de Gérard Avidius de Nimègue sur la mort de ce maître célèbre, mise en musique à six voix par ce même Gombert, et par le témoignage d'Hermann Finck. L'époque précise de la naissance de ce musicien n'est pas plus connue que le lieu où il a vu le jour. Les écrivains belges qui ont vécu de son temps se taisent à cet égard; quoiqu'il en soit, il ne paraît pas qu'il a dû naître avant les dernières années du quinzième siècle, ni même avant le commencement du seizième, car son nom ne paraît dans aucun recueil de compositions publié antérieurement à 1530. La plus ancienne collection de motets où l'on trouve un morceau de lui est le septième livre publié à Paris sous ce titre: *Liber septimus XXIIII trium, quatuor, quinque, sex vocum modulos Dominici*

adventus, nativitatisque ejus, ac sanctorum eo tempore occurrentium habet. Parisiis, in vico Citharœ, apud Petrum Attaingnant musices calcographum, 4° obl. Il n'y a point de date à ce livre; mais le huitième ayant paru en 1534, celui-ci doit être de la même année, ou de 1533. Le motet de Gombert qui s'y trouve est composé sur l'antienne : *Conceptio tua*. On voit aussi dans le huitième livre du même recueil le motet à 4 voix *Homo erat in Jerusalem*, de Gombert. Ces compositions, les plus anciennes de ce maître que j'aie pu découvrir, ont été inconnues à tous les historiens de la musique. J'ai dit, dans mon Mémoire sur les musiciens Néerlandais, envoyé en 1828 à l'Institut des Pays-Bas (p. 36), que Gombert est mort vers 1550: cela n'est point exact, car Hermann Finck en parle comme d'un artiste vivant, lorsqu'il dit dans sa *Practica musica,* publiée en 1556 : « De nos jours *il existe* plusieurs « nouveaux inventeurs, parmi lesquels on « distingue Nicolas Gombert, élève de Josquin, de pieuse mémoire, et qui a montré « à tous les compositeurs le chemin et même « le sentier pour trouver des fugues et « tous les tours imaginables; enfin, qui a « fait entendre une musique toute différente de la précédente. En effet, il évite « les pauses, et sa musique est en même « temps pleine d'harmonie et de fugues [1]. »

Gombert fut maître de chapelle de l'empereur Charles-Quint; il n'est pas facile de décider l'époque où il fut appelé à cette place. Il y succéda, dit-on, à Clément *non-papa :* mais, suivant Guichardin, celui-ci vivait encore en 1566, et il est à peu près certain que Gombert était attaché à l'empereur avant ce temps. On trouverait peut-être quelque éclaircissement sur ce point dans les préfaces ou dans les épîtres dédicatoires des œuvres de motets ou de messes composés par Gombert, mais je n'ai vu aucun de ces recueils.

Les éloges accordés à Gombert par Hermann Finck n'ont rien d'exagéré; ce que j'ai eu occasion d'examiner et de mettre en partition, parmi ses compositions, m'a fait voir que l'art d'écrire avec facilité dans le style fugué et d'imitation le distinguait éminemment. Il est digne, par la pureté de son harmonie et du mouvement des parties de ses compositions, d'être placé au même rang que son contemporain J. Mouton, homme d'un rare mérite, qui n'a pas été apprécié par les historiens de la musique pour ce qu'il vaut. Les recueils de motets de divers auteurs, publiés à Anvers et à Louvain, par Tilman Susato, jusqu'en 1563, contiennent des morceaux de Nicolas Gombert. On connaît aussi de ce maître : 1° *Misse a* 5 *voci*, lib. 1 : Venezia, Gardane. 2° *Il primo libro de' Motetti a quattro voci. In Venezia, appresso Aug. Gardane*, 1550, in 4°. 3° *Il secondo libro de' motetti a* 4 *voci*. ibid., 1550. in 4°. 4° *Motetti a* 3, 4, 5 *e* 6 *voci,* ibid, 1552. Le premier volume d'une intéressante collection manuscrite de motets et de messes du seizième siècle, qui se trouve à la bibliothèque du Conservatoire de Paris, sous le nom de *Collection Eler,* contient un *Hæc dies* à cinq voix, extrait de ce recueil. 5° *Motetti a 4 voci, in Venezia*, 1564, in 4°. Il se pourrait que ce livre de motets ne fût qu'une réimpression de ceux de 1550. 6° *Motetti a* 5 *voci, lib.* 1, ibid., 1564. 7° *Il secondo libro de' Motetti a* 5 *voci*. ibid., 1564, in 4°. Le troisième volume de la collection Eler renferme 19 motets de Gombert, à 5 voix et en partition, extraits de ces deux livres. Ce sont de très bonnes compositions.

GOMES (JEAN), compositeur né à Beyros, dans la province d'Alenteja, en Portugal, eut pour maître de musique Antoine Ferro de Portalagre. Il fut trésorier et musicien de la chapelle du prince à Villavicosa, et mourut en cette ville en

[1] Nostro vero tempore novi sunt inventores, in quibus est Nicolaus Gombert, Josquini piæ memoriæ discipulus, qui omnibus musicis ostendit viam, imò semitam ad quærendas fugas ac subtilitatem, ac est author plane diversæ a superiori. Is enim vitat pausas, et illius compositio est plena cum concordantiarum tum fugarum.

1653. Machado dit (*Bibliot. Lusit.*, t. 2, p. 669) que ses œuvres de musique d'église existaient dans la bibliothèque du roi de Portugal, vraisemblablement en manuscrit.

GOMEZ (THOMAS), abbé de l'ordre de Citeaux, né à Cocca, au diocèse de Ségovie, dans la vieille Castille, était savant dans la théologie et dans la philosophie. Il mourut à Barcelonne en 1668. On lui attribue un traité de plain-chant intitulé: *Reformacion del canto llano;* mais on ne dit pas si cet ouvrage a été imprimé.

GOMIS (JOSEPH-MELCHIOR), compositeur dramatique, né en 1793 à Antenieute, dans le royaume de Valence, en Espagne, fut reçu à Valence comme enfant de chœur, à l'âge de sept ans, dans une maison de chanoines réguliers, où l'éducation musicale de Vincent-Martini, auteur de *la Cosa rara,* avait été faite. Les progrès de Gomis dans la musique furent si rapides, qu'on le choisit pour enseigner le chant dans cette maison, avant qu'il eût atteint sa seizième année. Vers le même temps, il reçut des leçons de composition du P. Pous, moine catalan qui était fort instruit dans les différentes parties de l'art. Ce professeur avait donné à son élève le conseil d'étudier les œuvres de musique religieuse qui enrichissaient les bibliothèques des églises et des couvens de Valence: cette étude est en effet la meilleure qu'on puisse faire, après avoir appris d'une manière analytique les principes de l'art d'écrire. A l'âge de vingt et un ans, Gomis fut nommé chef de musique de l'artillerie à Valence. Jusque-là, il ne s'était occupé que de musique d'église; sa nouvelle position l'obligea à étudier les ressources et les effets des instrumens à vent; plus tard cette étude lui fut utile pour l'instrumentation de ses opéras. En 1817, son goût pour la musique dramatique le décida à donner sa démission et à se rendre à Madrid. Il y portait les partitions de plusieurs petits opéras qu'il avait composés; l'*Adeana* (la paysanne) fut le seul qu'il put faire représenter, mais le succès qu'il obtint fixa sur l'auteur l'attention publique, et le résultat de la représentation de cet ouvrage fut la nomination de Gomis à la place de chef de musique de la garde royale. Les événemens de 1823 l'amenèrent à Paris. Le désir de s'y distinguer par des succès au théâtre l'occupa dès-lors tout entier; mais les abords de la scène sont difficiles, et les succès sont souvent précédés par de longues tribulations. Gomis en eut la preuve, car ses actives démarches pendant trois ans, ni la protection de Rossini, ne purent lui procurer un libretto pour écrire un opéra. Fatigué de sollicitations et de vaines démarches près des gens de lettres, il partit pour Londres en 1826, et s'y livra à l'enseignement du chant. Les romances, boléros et airs espagnols qu'il y publia furent accueillis avec faveur; il fit aussi exécuter avec succès au concert philharmonique l'*Inverno,* quatuor à quatre voix avec accompagnement d'orchestre; enfin, dans le même temps il publia une méthode de musique avec des solféges, dont il parut aussi une édition à Paris. Dans un voyage qu'il fit en cette ville en 1827, il obtint un poème d'opéra-comique, objet de tous ses désirs. De retour à Londres, il se mit immédiatement à l'ouvrage, et bientôt il envoya sa partition au directeur de l'Opéra-Comique. Peu de temps après, il reçut l'invitation de venir diriger les répétitions; mais à peine celles-ci furent-elles commencées, que le directeur du théâtre refusa de faire jouer la pièce. Un procès fut la suite de ce refus, et le directeur fut condamné à payer à Gomis une somme de trois mille francs, à titre de dommages-intérêts; cette somme fut payée, mais l'opéra ne fut point joué. Les lenteurs de ces discussions et de la procédure avaient fait perdre au compositeur les avantages de sa position de professeur de chant, à Londres; il se décida à ne plus retourner dans cette ville, et à subir la destinée de compositeur dramatique à Paris. Après une vaine attente de près de huit années, les vœux de Gomis

furent enfin exaucés, et le 29 janvier 1831 il put entendre au théâtre Ventadour la première exécution de son opéra en deux actes, *le Diable à Séville*. Il y avait de l'originalité dans la musique de cet ouvrage; on y remarqua particulièrement un chœur de moines d'un fort bon caractère; mais le rhythme et la modulation de la musique espagnole s'y reproduisant dans la plupart des morceaux, il en résultait pour l'ensemble de l'ouvrage une teinte monotone qui nuisit à la durée du succès. D'ailleurs, mal prosodiée et peu favorable à la voix (défauts singuliers dans l'œuvre d'un ancien professeur de chant), cette musique ne fut chantée ni dans les salons ni dans les concerts. Les mêmes qualités, les mêmes défauts, se sont reproduits dans *Le Revenant*, opéra-comique joué sans succès, en 1833, et dans *Le Portefaix,* ouvrage en 3 actes, qui fut encore plus malheureux. Gomis avait incontestablement du talent; mais ce talent était peu susceptible de variété; il y a lieu de croire qu'il n'aurait jamais obtenu de succès populaires s'il eût vécu. Un grand opéra qu'il avait écrit pour l'Académie royale de musique n'a pas trouvé de faveur auprès de l'administration de ce théâtre, et n'a point été joué. Les contrariétés de la vie dramatique avaient rendu cet artiste morose, et sa santé s'était altérée; ses dernières années furent souffrantes. Heureusement l'amitié de M. Cavé, chef de la division des beaux-arts au ministère de l'intérieur, l'avait mis à l'abri du besoin, en lui faisant obtenir une pension du gouvernement. Gomis est mort à Paris dans l'été de 1836.

GOMOLKA (NICOLAS), musicien polonais du seizième siècle, vécut sous le règne d'Étienne Battory. Il a composé les mélodies d'une très-bonne traduction polonaise des psaumes de David, par le poète Jean Kochanowski. Cette traduction, accompagnée de la musique de Gomolka, a paru sous le titre de *Mélodies pour un psautier polonais*, Cracovie, 1580, in-4° de 41 feuilles.

GONELLA (JOSEPH), compositeur italien du commencement du dix-huitième siècle, dont Paolucci a donné un *Dona eis requiem,* concerté à 4 voix, deux violons, viole et orgue. (*Arte pratica di Contrappunto,* part. 2e, p. 46 et suiv.), morceau fugué à deux sujets. Paolucci ne fournit aucun renseignement sur ce compositeur, qui paraît avoir été moine.

GONSALVES (JEAN), musicien portugais, né à Elvas, dans la province de Transtagana, fut attaché à l'église cathédrale de Séville. Il a laissé en manuscrit quelques compositions religieuses, indiquées dans le catalogue de la bibliothèque de musique du roi de Portugal, publié par Crasbeek en 1649.

GONTHIER (ROSE CARPENTIER, connue sous le nom de Mme), née à Metz en 1750, débuta à Bruxelles à l'âge de vingt ans dans l'emploi des duègnes d'Opéra-comique et des soubrettes de comédie. Après avoir été attachée pendant près de huit années à la troupe du prince Charles de Lorraine, gouverneur des Pays-Bas, elle débuta à la Comédie italienne, en 1778, par les rôles de *Simone*, du Sorcier, de *Bobi,* dans Rose et Colas, et d'*Alix,* dans les Trois Fermiers. Cette actrice n'était pas musicienne et n'avait qu'une mauvaise voix de contralto; mais son intelligence de la scène et sa manière de dire étaient parfaits. Elle n'est citée ici que pour l'histoire de l'Opéra-comique français. Elle n'ignorait pas son peu d'aptitude à la musique; lorsque Boieldieu écrivit pour elle le rôle de *Ma Tante Aurore,* elle lui disait : *Mon jeune ami, si vous parvenez à me faire chanter de manière à vous satisfaire, je vous tiens pour un homme habile.* Il lui fit le duo : *Quoi vous avez connu l'amour?* et les couplets : *Je ne vous vis jamais rêveuse,* et par le chant syllabique de ces morceaux, il lui procura l'occasion de s'y faire applaudir avec enthousiasme, parce qu'elle les disait de la manière la plus spirituelle. Mme Gonthier s'est retirée en 1804. Elle est morte à

Paris le 8 décembre 1829, à l'âge de près de quatre-vingts ans. Elle était depuis longtemps femme d'Allaire, ancien et médiocre acteur de l'Opéra-Comique.

GONZALES (ANTOINE), maître de piano et d'accompagnement à l'institut musical de Bergame, et organiste de l'église Sainte-Marie-Majeure de cette ville, naquit à Gromo, dans le Bergamasque, en 1764, et reçut à Bergame les premiers principes de musique du maître *Focaccia*. Plus tard il alla terminer ses études musicales sous la direction de Qualia. Son premier ouvrage fut une farce qu'il fit représenter à Venise au théâtre *S. Mosè*, sous le titre : *Il Calandrino*. De retour à Bergame, il s'y livra particulièrement à la composition de la musique d'église. A l'orgue, il avait un style grave et sévère. Cet artiste vivait encore à Bergame en 1814.

GOODBAN (THOMAS), né à Canterbury, de parens musiciens, vers 1780, fit ses études musicales sous la direction de Samuel Porter, organiste de la cathédrale. Le violon et le piano furent les instrumens qu'il choisit, et plus tard, il en donna des leçons. En 1810, il fut chargé de la direction d'une société de musique qui avait été fondée par son père, et cette société lui offrit en 1819 un vase d'argent avec une inscription honorable, en témoignage des services qu'il lui avait rendus. Les principaux ouvrages de cet artiste sont : 1° *A complete Guide to the violin*, Londres, 1810. 2° *A Guide to the piano*, ibid. 1811. Une deuxième édition de cet ouvrage a paru en 1823. 3° *The rudimens of music with progressive exercises*, ibid. 1820. On a de M. Goodban quelques *glees* ou chansons à plusieurs voix.

GORI (ANTOINE-FRANÇOIS), philologue et polygraphe, né à Florence le 9 décembre 1691, fut ordonné prêtre en 1717, et attaché en cette qualité au baptistaire de Saint-Jean. Il mourut dans sa ville natale, le 20 janvier 1757. Ce savant a été l'éditeur du traité de Doni intitulé : *Lyra Barberina*, auquel il a joint plusieurs ouvrages déjà publiés ou inédits du même auteur, et quelques pièces relatives à la musique par d'autres écrivains (V. DONI). Gori était bon musicien et possédait les qualités nécessaires pour diriger cette édition, qui ne parut que plusieurs années après sa mort, par les soins de Passeri.

GORLIER (SIMON), musicien et imprimeur à Lyon, vers le milieu du seizième siècle. Du Verdier a donné les titres de quelques ouvrages de cet artiste ; les voici : 1° *Tabulature de la flûte d'Allemand*, Lyon, 1558, imprimé par Gorlier. 2° *Premier livre de tabulature d'Espinette, chansons, madrigales et galliardes*, Lyon, 1560, in-4°, imprimé par Gorlier. 3° *Livre de tabulature de guiterne*, ibid., Gorlier. 4° *Tabulature du Cistre*, ibid., Gorlier. 5° *Livre de musique tant à jouer qu'à chanter à 4 ou 5 parties*, Lyon, Gorlier, 1561, 5 vol. in-4°.

GOSSE (MAISTRE ou MAÎTRE), est cité au nombre des musiciens de la cour de Henri II, roi de France, dans un *Compte des officiers domestiques* de ce prince, depuis 1547 jusqu'en 1559 (Mus. de la Bibl. du Roi, n° 540, t. 3 du supplément). Ce maistre Gosse est vraisemblablement celui dont on trouve un *Dignare me* et un *Sancta Maria*, dans le septième livre du recueil de Motets à quatre voix, publié à Paris par Pierre Attaignant, en 1533, in-8° obl. Adrien le Roy et Robert Ballard ont aussi publié une chanson à quatre parties, de Gosse, commençant par ces mots : *Se fille*, dans le deuxième livre du *Recueil des recueils de chansons composées à quatre parties, de plusieurs autheurs, imprimés en quatre livres*, Paris, 1567, in-4°.

GOSSE (ÉTIENNE), littérateur, membre de la société philotechnique de Paris, né à Toulon en 1773, est mort à Paris en 1834. Au nombre de ses écrits, on en trouve un qui a pour titre : *De l'abolition des privilèges et de l'émancipation des théâtres*, Paris, Delaunay, 1830, in-8°. On trouve dans cette brochure quelques

faits curieux relatifs à l'Opéra et à l'Opéra-comique.

GOSSEC (FRANÇOIS-JOSEPH), né à Vergnies, village du Hainaut, le 17 janvier 1733, mort à Passy, le 16 février 1829. Cet habile artiste dont les heureuses dispositions pour la musique s'étaient manifestées de bonne heure, fut placé, à l'âge de sept ans, comme enfant de chœur à la cathédrale d'Anvers. Après y avoir passé huit années, il en sortit pour se livrer à l'étude du violon et de ce qu'on nommait alors la *composition*. Ses progrès furent rapides, et bientôt ses amis jugèrent que le séjour de Paris était le seul qui convînt à ses talens. Il y arriva à l'âge de dix-huit ans, en 1751, et n'eut d'abord d'autre ressource que d'entrer chez le fermier général La Popelinière, pour diriger l'orchestre que ce financier entretenait à ses frais. Alors Rameau était dans toute sa gloire. C'est sous ses yeux que Gossec fit son début dans la capitale, et ce fut dès ce moment que celui-ci comprit tout ce qu'il y avait à faire pour réformer la musique française. Le style instrumental lui parut surtout mériter son attention. En effet, si l'on excepte quelques sonates de violon, et les pièces de clavecin de Couperin et de Rameau, il n'existait rien en ce genre qui méritât quelque estime parmi les productions françaises; la symphonie proprement dite y était absolument inconnue. Les premières furent publiées par Gossec en 1754; c'était une chose nouvelle; on n'en sentit pas d'abord tout le prix; mais, après les avoir entendues au concert spirituel plusieurs années consécutives, le public commença à goûter ces formes vigoureuses d'harmonie et d'instrumentation, et les ouvertures de Lulli ou de Rameau ne purent plus soutenir la comparaison dans un concert. Il est assez remarquable que ce fut dans l'année même où Gossec tentait cette innovation parmi nous, que la première symphonie de Haydn fut écrite.

Devenu vieux, Rameau cessa d'écrire pour le théâtre; et La Popelinière, qui n'avait établi son orchestre que pour essayer ses ouvrages, le réforma. Alors Gossec entra chez le prince de Conti, comme directeur de sa musique. Cette situation était avantageuse; il profita des loisirs que lui laissait sa place, pour se livrer au travail, et des compositions de tout genre en furent le fruit. Ses premiers quatuors parurent en 1759, et eurent tant de succès, que l'édition de Paris fut contrefaite, dans l'espace de deux ans, à Amsterdam, à Liége, et à Manheim. Mais l'ouvrage qui fit le plus d'honneur à Gossec, et qui fonda sa réputation, fut sa messe des morts, qu'il fit graver en 1760, et qui fut exécutée à St-Roch avec un effet prodigieux. Philidor, qui était alors le musicien le plus en réputation, dit en sortant de l'église qu'il donnerait tous ses ouvrages pour avoir fait celui-là.

Ce ne fut qu'en 1764 que Gossec s'essaya dans le style dramatique, par le petit opéra du *Faux Lord*, qui fut représenté à la Comédie-italienne, et qui ne se soutint que par la musique. Mais *les Pêcheurs*, qui furent joués le 8 avril 1766, eurent tant de succès, que ce fut presque le seul opéra qui occupa la scène pendant le reste de l'année. *Le Double déguisement*, *Toinon et Toinette*, au même théâtre; et à l'Opéra *Sabinus*, *Alexis et Daphné*, *Philémon et Baucis*, *Hylas et Sylvie*, *la Fête du Village*, *Thésée*, *Rosine*, etc., ont achevé de classer Gossec parmi les compositeurs dramatiques les plus distingués de l'école française.

En 1770, il fonda le concert des amateurs, dont l'orchestre était dirigé par le fameux chevalier de Saint-Georges. C'est de cette institution que date la première impulsion donnée au perfectionnement de l'exécution instrumentale en France, et Gossec peut être considéré comme y ayant eu la plus grande part. Jusqu'alors les partitions les plus chargées d'instrumens n'avaient renfermé que deux parties de violon, violes, basse, deux hautbois et deux cors. Gossec sentit qu'avec de nouveaux

instrumens on parviendrait à varier les effets, et il écrivit pour le concert des amateurs la vingt-unième symphonie en *ré*, dont l'orchestre se composait de deux parties de violon, viole, violoncelle, contrebasse, deux hautbois, deux clarinettes, flûte, deux bassons, deux cors, deux trompettes et timbales. L'effet en fut très remarquable. Dans le même temps, Gossec écrivit sa symphonie de la chasse, qui depuis a servi de modèle à Méhul pour son *Ouverture du Jeune Henri*.

L'entreprise du concert spirituel était devenue vacante en 1773; Gossec s'en chargea en société avec Gaviniés et Leduc l'aîné. Pendant les quatre années de sa direction, cet établissement prospéra, et le goût s'améliora par le bon choix des ouvrages qu'on y exécuta, et par le grand nombre des talens étrangers qui y furent attirés. Mais le service le plus essentiel que Gossec rendit à la musique française, fut l'institution de l'école royale de chant, première origine du Conservatoire. La direction de cette école, fondée en 1784, fut confiée à ce savant musicien qui en avait conçu le plan, par le baron de Breteuil. C'est là que furent formés quelques-uns des acteurs qui ont brillé depuis lors sur les principaux théâtres de Paris. Gossec y donnait des leçons d'harmonie et de contrepoint, et commença ainsi l'édifice de l'École française, qui depuis lors s'est placée si haut dans l'opinion des artistes de toute l'Europe.

Les fêtes nationales de la révolution française ouvrirent un nouveau champ aux talens de Gossec. La plupart de ces fêtes ayant lieu en plein air, il était difficile d'y faire usage des instrumens à cordes : Gossec imagina d'accompagner les hymnes et les chœurs avec des orchestres d'instrumens à vent, et il écrivit dans ce système un grand nombre de morceaux, et même plusieurs symphonies qui se distinguent par une rare énergie. Toute cette musique excitait alors le plus vif enthousiasme. Ses opéras du *Camp de Grandpré* et de *la Reprise de Toulon* se firent aussi remarquer dans le même temps par les mêmes qualités. Ce fut dans le premier de ces ouvrages qu'il arrangea en chœur et à grand orchestre l'*Hymne des Marseillais*, avec une harmonie extrêmement remarquable par son élégance et sa vigueur.

Lors de l'établissement du Conservatoire, en 1795, Gossec fut nommé l'un des inspecteurs de cet établissement, et concourut activement à son organisation, ainsi qu'à la formation de plusieurs ouvrages élémentaires destinés à l'enseignement de ses élèves. Quoique déjà fort âgé, il ne montrait pas moins d'ardeur et d'activité que ses jeunes confrères Méhul et Cherubini; et même ce fut lui qui eut la plus grande part à la rédaction et à la confection des diverses parties du volumineux solfége que les professeurs du Conservatoire ont publié. Il ne se borna point à ce travail; car, lorsque l'on crut les études assez avancées pour pouvoir joindre une chaire de composition à celles qui existaient déjà, ce fut lui qui se chargea des fonctions de professeur, et pendant plus de douze ans, c'est-à-dire jusqu'en 1814, il remplit ces fonctions avec zèle. Ainsi, il enseigna les principes de son art jusqu'à l'âge de quatre-vingt-un ans. Au nombre des élèves qu'il a formés, on distingue Catel, mort à Paris en 1831. Androt, qui mourut jeune à Rome; MM. Dourlen, Gasse et Panseron.

A l'époque de la formation de l'Institut, Gossec y fut admis comme membre de la section de musique dans la classe des beaux-arts; et Napoléon lui accorda la décoration de la légion-d'honneur, lorsqu'il institua cet ordre. Après la dissolution du Conservatoire de musique, en 1815, il fut admis à la pension, et cessa de s'occuper de son art, pour goûter le repos qui lui était nécessaire après tant de travaux. Toutefois, il continua de fréquenter les séances de l'académie des beaux-arts jusqu'en 1823; mais alors, ayant atteint l'âge de quatre-vingt-dix ans, ses facultés s'affaiblirent,

et il se retira à Passy, où le reste de ses jours s'écoula paisiblement.

Gossec est un exemple remarquable de ce que peuvent produire le travail et l'étude. Fils d'un laboureur, dénué des avantages de la fortune et du secours des maîtres, il s'est formé seul, et s'est acheminé vers une route pure et classique, dont il semblait devoir être écarté par tout ce qui l'environnait. Placé dans une école imbue des préjugés les plus nuisibles, il a su se préserver de ses erreurs, et a jeté les bases de la splendeur où la musique française est parvenue. L'étude des modèles classiques, et je ne sais quel pressentiment de la science, qui en est le génie, lui avaient fait devancer l'époque où cette science devait s'organiser et prendre de la consistance parmi nous; et lorsque les circonstances vinrent seconder ses vœux et ses efforts, on le vit, bravant les atteintes de l'âge, prodiguer à une jeunesse studieuse l'instruction qu'il ne devait qu'à lui-même, et qui était le fruit d'un travail constant.

Voici la liste des ouvrages les plus connus de ce musicien laborieux.

1° *Musique dramatique :* à l'Opéra, 1773, *Sabinus*, trois actes; 1775, *Alexis et Daphné*, un acte; *Philémon et Baucis*, un acte; 1776, *Hylas et Sylvie*, un acte; 1778, *la Fête du Village*, un acte; 1782, *Thésée* de Quinault, remis en musique, 3 actes; 1786, *la Reprise de Toulon*. A la Comédie-italienne : 1764, *le Faux Lord*, un acte; 1766, *les Pêcheurs*, un acte; 1767, *Toinon et Toinette*, un acte; *le Double Déguisement*, un acte. Cet ouvrage n'eut qu'une représentation. A la Comédie-Française, les chœurs d'*Athalie*. Gossec avait en portefeuille quelques opéras non achevés, parmi lesquels se trouvait une *Nitocris*, à laquelle il travaillait à l'âge de soixante-dix-neuf ans.

2° *Musique d'église*. Plusieurs messes avec orchestre; plusieurs motets pour le concert spirituel, entre autres, un *Exaudiat*, qui fut redemandé plusieurs fois; la célèbre messe des morts qui a été gravée en 1760, et dont les planches ont été volées et fondues; un *Te Deum*, qui eut beaucoup de réputation; *O Salutaris hostia*, à trois voix, sans accompagnement, qui fut écrit à un déjeuner chez M. de La Salle, secrétaire de l'Opéra, au village de Chenevières, et chanté à l'église du lieu, deux heures après, par Rousseau, Laïs, et Cheron. Ce morceau, devenu célèbre, a été intercalé dans l'oratorio de *Saül*. Quelques oratorios exécutés au concert spirituel, parmi lesquels on distinguait celui de la *Nativité*. Il y avait dans cet ouvrage un chœur d'anges très-remarquable, qui se chantait au-dessus de la voûte de la salle.

3° *Musique à l'usage des fêtes patriotiques*. 1° Chant du 14 juillet (*Dieu du peuple et des rois*); 2° Chant martial (*Si vous voulez trouver la gloire*); 3° Hymne à l'Être Suprême (*Père de l'univers*); 4° Hymne à la liberté (*Vive à jamais la liberté*); 5° Autre (*Auguste et constante image*); 6° Hymne à l'humanité (*O mère des vertus*); 7° Hymne à l'égalité (*Divinité tutélaire*); 8° Hymne funèbre aux mânes des députés de la Gironde; 9° Hymne patriotique (*Peuple, réveille-toi*); 10° Hymne à trois voix pour la fête de la Réunion; 11° Chant funèbre sur la mort de Ferraud; 12° Serment républicain (*Dieu puissant*); 13° Chœurs et chants pour l'apothéose de Voltaire; 14° *Idem* pour l'apothéose de J.-J. Rousseau; 15° Musique pour l'enterrement de Mirabeau, qui fut depuis employée pour les obsèques du duc de Montebello, etc., etc.

4° *Musique instrumentale*. Vingt-neuf symphonies à grand orchestre, dont trois pour instrumens à vent; trois œuvres de six quatuors pour deux violons, alto et basse; une œuvre de quatuors pour flûte, violon, alto et basse; deux œuvres de trios pour deux violons et basse; deux œuvres de duos pour deux violons. Six sérénades pour violon, flûte, cor, basson, alto et basse; une symphonie concertante pour onze instrumens obligés; plusieurs ouver-

tures détachées, etc., etc. Toute cette musique a été publiée à Paris chez Venier, Bailleux, La Chevardière, Sieber, etc.

5° *Littérature musicale.* Exposition des principes de la musique, servant d'introduction aux solféges du Conservatoire; deux rapports lus à l'Institut sur le progrès des études musicales et sur les travaux des élèves pensionnaires à Rome; divers rapports sur des instrumens ou des méthodes soumis à l'examen de l'Institut ou du Conservatoire.

6° *Musique élémentaire.* Beaucoup de morceaux à deux, trois et quatre parties dans les solféges du Conservatoire.

Une récapitulation si considérable, bien qu'abrégée, doit frapper d'étonnement, si l'on fait attention aux nombreuses occupations qui ont rempli la vie de Gossec, soit comme professeur, soit comme directeur de divers établissemens de musique, soit enfin comme inspecteur du Conservatoire.

GOSSELIN (JEAN), bibliothécaire du roi, né à Vire en Normandie, vers 1506, mourut d'une manière malheureuse à l'âge de près de cent ans, au mois de novembre 1604. Resté seul dans sa chambre, il tomba dans le feu et fut trouvé le lendemain à moitié consumé. Au nombre de ses ouvrages, on remarque celui qui a pour titre : *La main harmonique, ou les principes de musique ancienne et moderne, et les propriétés que la moderne reçoit des sept planètes,* Paris, 1571 in-fol.

GOSTENA (JEAN-BAPTISTE DELLA), musicien italien, né à Gênes vers le milieu du seizième siècle, est connu par des *Madrigali a 4 voci*, Venise, 1582, in-4°.

GOSWIN (ANTOINE), musicien au service de la cour électorale de Bavière vers la fin du seizième siècle et au commencement du dix-septième, a publié de sa composition des motets (*Cantiones sacræ*) à 5 et 6 voix, à Nuremberg en 1583, et des chansons allemandes à 3 voix, Nuremberg, 1581. Le baron d'Arétin possédait en manuscrit des madrigaux à 5 voix de cet auteur, datés de 1615. Goswin avait été d'abord attaché à la chapelle du prince-évêque de Liége.

Il y a un autre musicien nommé *Goswin* ou *Goswein* (Dominique), auteur de messes courantes appelées *Missæ communes*.

GOTHART (JEAN). *Voyez* FABER (HENRI).

GOTSCHOVIUS (NICOLAS), organiste de l'église Ste-Marie à Rostock, naquit dans cette ville vers 1575. On a de lui : 1° *Sacrarum cantionum et motectarum 4-9 vocum, in gratiam ecclesiarum recens editarum Centuriæ*, Rostock et Hambourg, 1608, in-4°. 2° *Decas musicalis prima sacrarum odarum, 4-10 vocum*, Rostock, 1603.

GOTTIERO (JEAN-VINCENT), compositeur né à Bari, vers le milieu du 16me siècle, est un des auteurs dont quelques morceaux ont été choisis par De Antiquis pour former le recueil intitulé : *Il Primo Libro de Canzoni a 2 voci di diversi autori di Bari*, Venise, 1585, in-4°.

GOTTSCHALDT (JEAN-JACQUES), magister et diacre à Eubenstock, naquit en ce lieu le 21 avril 1688, fit ses études à Altenbourg, Leipsick et Wittemberg, occupa d'abord les places dont il est parlé ci-dessus, puis devint pasteur à Schœneck, en Saxe (en 1730), et y mourut le 15 février 1759. On a de cet ecclésiastique sept pièces in-8°, publiées depuis 1737 jusqu'en 1738, sous ce titre : *Allerhand Lieder-Remarquen* (Toutes sortes de remarques sur les chansons).

GOTTSCHED (JEAN-CHRISTOPHE), polygraphe qui a joui d'une brillante réputation, et qui est maintenant oublié, naquit le 2 février 1700 à Juditen-Kirch, près de Kœnigsberg, où son père était ministre protestant. Ayant terminé ses études, Gottschedt fut nommé président de la société poétique de Leipsick en 1726. Après avoir enseigné la philosophie et la poésie à l'université de cette ville, il fut nommé décemvir et doyen du grand collége des

princes. Il mourut le 12 décembre 1765. On a de ce savant plusieurs dissertations relatives à la musique ; elles ont pour titre : 1° *Gedanke vom Ursprung und Alter der Musik* (Idées sur l'origine et l'antiquité de la musique), dans la Bibliothèque de Mitzler, t. I, part. V, p. 1, ann. 1738. 2° *Gedanke von den Opern oder Singspielen* (Idées sur les opéras ou drames musicaux), dans le *Kritische Dichtkunst* du même auteur, Leipsick, 1730, t. II, chap. 12, p. 603-613. On trouve dans la Bibliothèque de Mitzler, t. II, part. III, p. 1-49, une réfutation de cet article dirigé contre l'Opéra ; le docteur Hudemann, de Hambourg, a donné aussi dans le même recueil, t. II, part. III, p. 120-151, une dissertation où les idées de Gottsched sont combattues. 3° *Antwort auf D. Hudemanns Abhandlung von den Vorzügen der Oper von Tragædien und Comædien* (Réponse à la dissertation du docteur Hudemann sur la supériorité de l'Opéra sur la tragédie et la comédie), dans la Bibliothèque de Mitzler, t. 3, p. 1-46. 4° *Gedanken von den Cantaten* (Idées sur les cantates), dans le *Kritische Dichtkunst* de l'auteur, 1750, et dans la Bibliothèque musicale de Mitzler, t. I, part. VI, p. 1-16.

GOTTSCHED (LOUISE-ALDÉGONDE-VICTOIRE), femme du précédent, naquit à Dantzick en 1713. Fille d'un médecin du roi de Pologne et d'une mère instruite, elle reçut une bonne éducation, et apprit à parler avec facilité les langues française, anglaise, italienne, allemande et polonaise. Elle acquit aussi des connaissances qui sont rarement le partage des femmes, dans la philosophie, les mathématiques, l'histoire et la poésie. Son penchant pour l'étude la conduisit même à apprendre le latin et le grec. Son application au travail affaiblit sa santé ; elle mourut à Leipsick le 26 juin 1762. Au nombre des ouvrages de cette femme distinguée, on trouve : *le Petit prophète du Bohemischbroda, ou prophéties de Gabriel-Jean-Népomucène-François-de-Paule Waldstörch, dit Waldstærchel*, Prague, 1753, in-8°. Cet écrit satirique, imitation allemande du *Petit prophète de Bohemischbroda*, de Grimm, est dirigé contre l'opéra-comique de Weise intitulé : *les Femmes métamorphosées*. Mme Gottsched a traduit en allemand un choix de mémoires et de dissertations de l'*Académie des inscriptions* (Leipsick, 1753-1754, 2 vol. in-8°). On y trouve l'analyse du mémoire de Galland sur l'origine et l'usage de la trompette chez les anciens, et celle du mémoire de l'abbé Fraguier sur un passage de Platon relatif à la musique.

GOTTWAL (. . .), violoniste allemand, qui vivait à Paris en 1754, a fait graver dans cette ville un *Livre de sonates en trio pour deux violons et basse.*

GOTTWALD (JOSEPH), organiste de la cathédrale de Breslau, naquit le 6 août 1754, dans le comté de Glatz, à Wilhelmsthal, où son père, assez bon musicien, était meunier. Celui-ci donna à son fils les premières leçons de musique, puis l'envoya, à l'âge de neuf ans, continuer ses études à Wolfelsdorf, sous la direction de Rupprecht. Trois ans après, Gottwald fut rappelé par son père ; mais son aversion pour la profession de meunier décida ses parens à le faire entrer comme enfant de chœur chez les dominicains de Breslau. Quelques années après il fut choisi pour jouer l'orgue de leur église. C'est à cette époque qu'il étudia l'harmonie et la composition. En 1783, il fut nommé premier organiste à l'église de la Croix. En 1819, il a obtenu la place d'organiste de la cathédrale de Breslau. Le talent de cet artiste sur l'orgue, a été renommé dans la Silésie. Ses compositions pour l'église consistent en 10 hymnes, 2 vêpres complètes, 3 messes avec orchestre, et 6 offertoires. Il a participé à la rédaction de l'ouvrage qui parut en 1804 à Breslau chez Gruss et Barth, sous le titre de : *Mélodies et recueil d'airs à l'usage de la jeunesse des écoles catholiques.*

GOUDAR (ANGE), fils d'un inspecteur général du commerce au port de Marseille, naquit à Montpellier dans la première moitié du dix-huitième siècle. Il voyagea quelque temps en Italie, vécut à Livourne, à Venise et à Naples, eut partout une vie agitée, et mourut à Londres, vers 1786, dans une situation peu fortunée. Littérateur assez médiocre, il a écrit sur toutes sortes de sujets. C'est lui qui est le véritable auteur de l'ouvrage singulier publié sous le pseudonyme de *Jean Jacques Sonnette*, et qui a pour titre : *Le Brigandage de la musique italienne*. Amsterdam et Paris, Bastien, 1780, in-12 de 173 pages. On a aussi de Goudar : *Observations sur les trois derniers ballets qui ont paru aux Italiens et aux Français*, savoir : *Télémaque, le Sultan Généreux, la Mort d'Orphée*, Paris, 1759, in-12 de 46 pages.

GOUDAR (Mme SARA), épouse du précédent, née à Londres, est morte à Paris, vers 1800, dans un état voisin de la misère. Elle a publié : *Remarques sur la musique et la danse, ou lettres à Milord Pembroke*, Paris, 1773, in-8°. Ces remarques portent au frontispice les lettres initiales du mari; cependant Mme Sara Goudar les a insérées dans ses œuvres mêlées. Celles-ci ont paru à Amsterdam en 1777, en 2 volumes in-12. Le deuxième volume renferme douze lettres sur la musique italienne et sur la danse; les deux premières sont celles qui avaient été publiées en 1773.

GOUDIMEL (CLAUDE), musicien célèbre du seizième siècle, a été mal connu de la plupart des auteurs qui ont écrit sur sa vie et sur ses ouvrages. Son nom même a été altéré jusqu'à devenir méconnaissable. Antimo Liberati l'appelle *Gaudio Mell*, dans ses lettres à Ovide Persapeggi; il a été copié par Adami (*Osservaz. per ben regolare il coro della capp. pontif.* p. 169) et par le P. Martini ; de Thou lui donne le nom de *Gaudimelus* [1], orthographe adoptée également par l'abbé Gerbert [2] et par Walther; Gisbert Voët écrit *Gaudimellus* [3]; Varillas, *Gaudinel* [4]; Jérémie de Pours, *Guidomel* [5]; Draudius, *Condinellus* [6]. Les copistes des compositions manuscrites de Goudimel qui se trouvent à Rome en plusieurs églises ont aussi altéré de beaucoup d'autres manières le nom de ce musicien. M. l'abbé Baini a remarqué dans ces manuscrits les orthographes suivantes : *Goudmel*, *Gudmel*, *Godmel*, *Godimel*, *Gaudimel*, et *Gaudiomel*. On aurait évité toutes ces ridicules altérations de nom si l'on avait copié celui qui se trouve sur tous les ouvrages publiés par Goudimel, et la signature de ses lettres latines insérées dans le *Melissi Schediasmatum Reliquiæ*.

Le prénom du compositeur a été aussi la source d'une autre erreur, car Varillas l'a confondu avec Claude ou Claudin le jeune. Voici ce qu'il en dit : *Mandelot* (gouverneur de Lyon) *se mit inutilement en devoir d'empêcher à Lyon le massacre de treize cents calvinistes, et surtout de l'incomparable musicien Gaudinel, connu sous le nom de Claudin le Jeune. Son plus grand crime fut d'avoir inventé les beaux airs des psaumes de Marot et de Bèze, qui se chantaient au prêche, etc.* L'origine de cette erreur vient sans doute de ce que Claude le Jeune arrangea aussi les psaumes de Marot et de Bèze à plusieurs voix ; mais Varillas aurait dû se souvenir que ce musicien vécut plusieurs années après la Saint-Barthélemy (*Voyez* LE JEUNE).

Le lieu de la naissance de Goudimel est l'objet d'opinions différentes. Suivant Antimo Liberati (*Lett. in riposta ad una del sign. Ovidio Persapeggi, etc.* p. 22),

[1] Histor. lib. LII, p. m. 1084.
[2] De Cantu et mus. sacr. t. 2, p. 334.
[3] *Polit. eccles.* t. I, p. 534.
[4] Histoire de Charles IX, livre XI, page 471, 472, édition de Paris, in-12, 1684.
[5] *Divine Mélodie du saint Psalmiste*, liv. II, chap. 41, p. 581.
[6] *Biblioth. class.* t. 2.

il était Flamand : *Gaudio Mell flandro, huomo di gran talento, e di stile molto culto e dolce, etc.* Octave Pitoni, savant maître de l'école romaine, auteur de notices sur les compositeurs de cette école, dont le manuscrit se trouve dans la bibliothèque du Vatican, dit que Goudimel était né à Vaison, petite ville du comtat d'Avignon (Vaucluse); mais quelques vers latins insérés dans les fragments poétiques de Melissus, où la mort de l'artiste célèbre est déplorée, font voir qu'il était né dans des lieux arrosés par le Doubs. Voici ces vers :

Goudimel ille meus, meus (eheu !) Goudimel ille est
Occisus. Testes vos, Arar et Rhodane,
Semineces, virosque simul violenter utrisque
Absorptos viss plangere gurgitibus.
Sequana cum Ligeri flevit, flevitque Garumna;
Præcipuè patrius flevit amara Dubis [1].

Il est difficile de décider si ce sont ces vers, ou quelque indication particulière qui ont fait dire à Duverdier que Goudimel est né à Besançon; mais on ne peut mettre en doute, d'après ces indications contemporaines, qu'il a vu le jour dans la Franche-Comté.

L'époque précise de la naissance de Goudimel n'est pas connue; mais il y a lieu de croire qu'elle doit être fixée vers 1510. Liberati, Pitoni, M. l'abbé Baini, et d'autres nous font connaître, d'après d'anciennes notices manuscrites, que Jean Pierluigi de Palestrina se rendit à Rome en 1540, à l'âge de seize ans, qu'il y entra dans l'école de musique foudée en cette ville peu de temps auparavant par Goudimel, et qu'il y eut pour condisciples Jean Animuccia, Étienne Bettini, surnommé *il Fornarino*, Alexandre Merlo, connu sous le nom de *Della Viola*, Jean Marie Nanini, et quelques autres qui devinrent par la suite d'habiles maîtres. Or, on ne peut supposer que Goudimel ait acquis, avant l'âge d'environ trente ans, le savoir et l'expérience nécessaires pour enseigner l'art d'écrire en musique dans une école publique où se réunissaient de tels élèves. Je dois ici faire remarquer une erreur dans laquelle je suis tombé avec Burney [2]. Il me semblait douteux qu'un musicien huguenot eût été établir une école de musique à Rome, et les altérations du nom de Goudimel en celui de *Gaudio Mell*, ainsi que la qualification de *Flamand*, m'avaient fait croire que les auteurs italiens s'étaient trompés, et qu'ils avaient confondu le maître dont il s'agit avec Renaut ou Rinaldo de Mele, compositeur liégeois du seizième siècle dont on a plusieurs ouvrages, et qui a été réellement à Rome maître de chapelle pendant plusieurs années. Telle est l'opinion que j'ai émise dans mon mémoire sur les musiciens Néerlandais (p. 43). J'aurais dû me souvenir des motets, des *magnificat* et des messes de Goudimel, publiés en 1554, 1557 et 1558, qui prouvent qu'il n'a embrassé la réforme que postérieurement à cette époque, et conséquemment, qu'il n'y a pas d'objection solide contre son séjour à Rome en 1540.

On ne sait rien des circonstances de sa vie antérieurement à l'établissement de son école dans la capitale du monde chrétien; mais il est certain qu'il reçut dans sa jeunesse une instruction solide non-seulement dans la musique, mais aussi dans les lettres, car ses épîtres latines adressées à son ami Paul Melissus, sont écrites d'un style élégant et pur. En 1555 Goudimel était à Paris, et il s'y était associé à Nicolas Du Chemin pour l'impression des œuvres de musique. Ce fait, ignoré de la plupart de ceux qui ont écrit sur la vie de cet artiste, est démontré par le frontispice d'un de ses ouvrages, également peu connu (la musique des Odes d'Horace), où on lit : *Ex typogr. Nicol. Du Chemin et Claudii Goudimelli.* Cette association avait déjà cessé en 1556, car les messes de Pierre Colin, imprimées

[1] *Melissi Schediasmatum reliquiæ*, p. 79.

[2] A General History of music, t. 3. p. 186.

dans cette année (in-fol. max.) par Nicolas Duchemin, n'ont au frontispice que le nom de cet imprimeur. Un passage de l'*Histoire de la naissance et des progrès de l'hérésie* par Florimont de Rémond (Liv. VIII, ch. XVI, p. 1049) pourrait faire croire que Goudimel fut ensuite à Genève, et qu'il y fit la connaissance de Calvin. Voici ce passage : « Calvin eut le « soin de les mettre (les psaumes de Marot « et de Bèze), entre les mains des plus « excellents musiciens qui fussent lors « en la chrétienté, entr'autres de Godi- « mel, et d'un autre nommé Bourgeois, « pour les coucher en musique... Dix « mille exemplaires furent faits dès lors « de ces pseaumes rhymés, mis en musi- « que et envoyez par tout. A ce commen- « cement chacun les portait, les chantait « comme chansons spirituelles, mesmes « les catholiques, ne pensant pas faire « mal. » Il me parait y avoir une erreur dans ce passage en ce qui concerne Goudimel. D'abord, ni ce musicien, ni Bourgeois, ne sont les auteurs des mélodies des psaumes en usage dans les églises réformées, car ces mélodies, qui succédèrent aux airs populaires sur lesquels on avait chanté d'abord les traductions de Marot et de Bèze, furent arrangées d'après d'anciennes mélodies allemandes, ou composées par un musicien assez obscur nommé Guillaume Franc ou Franck, et imprimées pour la première fois à Strasbourg en 1545 (*Voyez* FRANCK). Ce fait est démontré par un passage d'une lettre de Constant de Rebecque, professeur de Lausanne, à Bayle, rapporté par celui-ci à l'article *Marot* de son Dictionnaire historique (note *N*). Il y est dit : « J'ai décou- « vert une chose assez curieuse, c'est un « témoignage que M. de Bèze donna de sa « main, et au nom de la compagnie ec- « clésiastique, à Guillaume Franc, le 2 de « novembre 1552, où il déclare que c'est « lui qui a mis le premier en musique les « psaumes comme on les chante dans nos « églises, et j'ai encore un exemplaire des « psaumes imprimés à Genève, où est le « nom de ce Guillaume Franc et outre « cela, un privilége du magistrat, signé « *Gallatin*, scellé de cire rouge en 1564, « où il est aussi reconnu pour l'auteur de « cette musique. » En second lieu, si Calvin a conçu le projet de faire mettre en musique à plusieurs parties ces mêmes mélodies des psaumes, comme un moyen de propagande, à cause de l'usage général à cette époque de la musique vocale en harmonie, il paraît que ses idées ne furent pas alors goûtées par les autres membres du consistoire de Genève, ce qui fut cause que Bourgeois revint à Paris en 1557. Il y a donc peu d'apparence que Goudimel ait choisi ce moment pour s'éloigner de cette ville et pour aller à Genève. Les psaumes de Bourgeois, à plusieurs parties, furent publiés à Paris en 1561, mais ceux de Goudimel ne parurent qu'en 1565, et Calvin était mort depuis le 27 mai 1564. Rien ne justifie donc l'assertion de Florimont de Rémond. Il ne paraît pas prouvé d'ailleurs que Goudimel ait eu le dessein d'abandonner la religion catholique pour la réforme lorsqu'il s'occupa de l'arrangement des psaumes à quatre parties. Ainsi que le remarque fort bien Flor. de Rémond lui-même, les catholiques ne virent d'abord rien qui fût contraire à la foi dans la traduction française en vers des psaumes de David, et personne n'aperçut d'inconvénient à les chanter. La Sorbonne elle-même, consultée à ce sujet, avait donné, le 16 octobre 1561, une déclaration qui se terminait ainsi : *Nous n'avons rien trouvé contraire à notre foi catholique, ains conforme à icelle, et à la vérité hébraïque ; en témoignage de quoi nous avons signé la présente certification.* Le 19 octobre suivant, Charles IX accorda un second privilége pour imprimer ces psaumes, *traduits selon la vérité hébraïque et mis en rime française et bonne musique*. Un autre privilége fut concédé, le 16 juin 1564 pour une autre édition des mêmes psaumes donnée par Plantin,

et approuvée par un docteur *à ce député par le conseil*. Or, c'est l'année suivante, c'est-à-dire en 1565, que Goudimel a fait paraître ses psaumes à quatre parties. Au surplus, Bayle a remarqué avec beaucoup de justesse que ces psaumes harmonisés n'ont jamais été chantés dans les temples protestans, et nous avons une preuve certaine que le compositeur ne les destinait pas à l'usage de ces temples, dans la déclaration que Goudimel fait lui-même au verso du frontispice de son édition; elle est conçue en ces termes: *Nous avons adiousté au chant des psaumes, en ce petit volume, trois parties : non pas pour induire à les chanter en l'église, mais pour s'esiouir en Dieu particulièrement ès maisons. Ce qui ne doit être trouvé mauvais, d'autant que le chant duquel on use en l'église, demeure en son entier, comme s'il estoit seul.* C'est donc à tort que Varillas a dit que le plus grand crime de Goudimel *fut d'avoir inventé les beaux airs des psaumes de Marot et de Bèze qui se chantaient au prêche*. De ce que Goudimel a harmonisé le chant des psaumes à quatre parties ne résulte pas la preuve qu'il ait eu, en faisant ce travail, l'intention d'abandonner la foi catholique, surtout si l'on se rappelle qu'il publiait des *magnificat* et des messes de sa composition en 1557 et 1558; mais il est vraisemblable qu'après le succès du recueil des psaumes, les réformés de France auront fait des efforts pour attirer à eux un artiste de si grande renommée, et que le compositeur se sera trouvé engagé presque sans le savoir dans la nouvelle religion. Quoi qu'il en soit, son affiliation aux huguenots le conduisit à une fin prématurée et à une mort violente, car il fut une des victimes du massacre de la Saint-Barthélemy. D'Aubigné s'est trompé quand il a placé Goudimel au nombre de ceux qui périrent à Paris dans cette fatale journée [1]; ce fut à Lyon que Goudimel fut au nombre des Calvinistes qu'on tua le 24 août 1572 et qu'on précipita dans le Rhône. L'historien de Thou, Varillas, et le Martyrologe des protestans ne laissent point de doute à cet égard. Ce dernier ouvrage ajoute au récit abrégé de sa mort le passage suivant : « Claude « Goudimel, excellent musicien, et la « mémoire duquel sera perpétuelle, pour « avoir heureusement besogné sur les « psaumes de David en français, la plupart desquels il a mis en musique, « en forme de motets à quatre, cinq, « six et huit parties, et sans la mort « eût tôt après rendu cet œuvre accompli. Mais les ennemis de la gloire « de Dieu et quelques méchans envieux « de l'honneur que ce personnage avait acquis, ont privé d'un tel bien ceux qui « aiment une musique chrétienne [2]. » Melissus, ami de Goudimel, a fait une épigramme latine, où il dit que cet infortuné musicien eût trouvé plus d'humanité sur les flots que dans sa patrie [3]. Il y a d'autres pièces de vers latins qui ne sont pas de Melissus, dans le recueil des œuvres poétiques de celui-ci, sur la mort du célèbre musicien, quatre épitaphes, la première en français, la deuxième en latin, et les dernières en grec, pour le même artiste, ont été insérées dans le recueil intitulé : *La fleur des chansons des deux plus excellents musiciens de notre temps, etc.* Lyon, 1574 in-4°.

Goudimel a été certainement un musicien instruit et un bon professeur puisqu'il a formé plusieurs élèves qui se sont placés au premier rang des maîtres dans l'art d'écrire en musique. Les morceaux de sa composition que j'ai mis en partition m'ont démontré que son harmonie est toujours pure; cependant il était bien inférieur à Clément Jannequin, à Verdelot et à Arcadet dans les chansons françaises, pour

[1] Histoire universelle, t. 2. liv. 1. chap. IV, an. 1572.

[2] Martyrol. liv. X. fol. 772.

[3] *Melissi Schediasmatum reliquiæ* (Paris, 1575, in-8°), p. 79, ou *Melissi Schediasmata poetica*, Paris, 1586, in-8°.

l'élégance et l'esprit. Les mouvemens des voix dans ses compositions de cette espèce sont souvent lourds et manquent de grâce. Un de ses meilleurs ouvrages, à cause du mérite rhythmique, et pourtant le moins connu, est le recueil des Odes d'Horace à quatre parties qu'il a publié en 1555.

Parmi les compositions de Goudimel, les plus anciennes sont vraisemblablement celles qu'il écrivit pour l'église pendant qu'il était à Rome, et qui existent en manuscrit dans les archives de la chapelle de la basilique du Vatican, et chez les PP. de l'Oratoire à Ste-Marie in Vallicella. Ces compositions sont des messes et des motets à 5, 6, 7, 8 et 12 voix. Il en existait autrefois d'autres à St-Laurent *in Damaso* et dans d'autres églises, mais elles ont été dispersées dans les derniers temps. A l'égard des morceaux qui portent le nom de *Claudin* dans la collection imprimée à Venise chez Gardane, en 1539, sous le titre de *Motetti del frutto,* ils ne sont ni de Goudimel ni de Claude le jeune, comme le croyait Burney (*Gener. Hist. of music,* t. 3, p. 266), copié par Gerber, et celui-ci par M. Fink, dans le galimathias sur *Goudimel* qu'il a inséré au Lexique de musique publié par M. Schilling, mais de Claude de Sermisy. Les ouvrages authentiques de Goudimel, publiés sous son nom sont : 1° Quelques motets à quatre parties dans le recueil intitulé : *Liber quartus Ecclesiasticarum cantionum 4 vocum vulgò moteta vocant.* Anvers 1554, in-4°. obl. Burney en a extrait le motet : *Domine, quid multiplicati sunt,* et l'a publié en partition, dans le troisième volume de son Histoire générale de la musique, p. 267 et suiv. 2° *Q. Horatii Flacci poetæ lyrici odæ omnes quotquot carminum generibus differunt ad rhythmos musicos redactæ. Parisiis ex typogr. Nicol. Duchemin et Claudi Goudimelli,* 1555, in-4°. obl. 3° *Chansons spirituelles de Marc-Antoine de Muret mises en musique à quatre parties ;* à Paris, par Nicolas Duchemin, 1555. Il y a dix-neuf chansons dans ce recueil, dont les vers sont fort mauvais, et la musique lourde, quoique bien écrite. 4° *Magnificat ex oct. mod. quinque voc.* Paris, Adrien Leroy et Ballard, 1557. 5° *Missæ tres a Claudio Goudimel praestantissimo musico auctore nunc primum in lucem editae cum quatuor vocibus, ad imitationem modulorum* : Audi filia, Tant plus ie metz, De mes ennuis; *item missæ tres a Claudio de Sermisy, Joanne Maillard, Claudio Goudimel cum quatuor vocibus conditæ et nunc primum in lucem editæ ad imitationem modulorum :* Plurium modulorum, Je suis des-heritée, Le bien que j'ai. *Lutetiae, apud Adrianum Leroy et Robertum Ballard, regis typographos in vico sancti Joannis Bellovacensis, sub intersignio divæ Genovefæ* 1558. Dans le troisième livre des messes de Jean Pierluigi de Palestrina, il y en a une intitulée *Missa brevis* où cet illustre maître a pris le thème, les imitations, les *andamenti* et le système fugué de la messe *Audi filia* de Goudimel, et les a employés avec la supériorité de talent qui est le cachet de toutes ses productions. 6° *Les Psaumes de David mis en musique à quatre parties, en forme de Motets.* A Paris, par Adrian le Roy et Robert Ballard, 1562, in-4°. Draudius, avec son inexactitude ordinaire, a indiqué cet ouvrage sous la date de 1565, il a été copié par Gerber et par l'abbé Baini, et ceux-ci par M. Fink et Kandler. Draudius avait confondu cet ouvrage avec celui dont il sera parlé tout à l'heure; M. l'abbé Baini est tombé dans la même erreur (*Mem. stor. crit.*, t. I, p. 21, n° 29), car il indique comme une deuxième édition de cet œuvre la quatrième réimpression de l'autre. Au surplus, Draudius a accumulé les bévues sur Goudimel, car, en défigurant son nom, il a latinisé le titre de l'ouvrage suivant sous celui-ci : *Claud. Condinelli ad Psalmos Davidis Harmoniæ, 4 vocum. Paris ap. Adrian Regium.* 4° Ce titre pourrait faire croire que Goudimel a mis en musi-

que le texte latin des psaumes de David, ce qui n'est pas. Les psaumes indiqués ici ne sont qu'au nombre de seize; ils sont réellement traités en forme de motets, avec des imitations en style fugué sur les mélodies, tandis que dans le recueil des psaumes de Marot et de Bèze, à quatre parties, l'harmonie est note contre note, et les psaumes, au nombre de 150, sont suivis du décalogue, du cantique de Siméon, et des prières avant et après le repas, également en musique à quatre parties. 7° *Les psaumes mis en rime française, par Clement Marot et Théodore de Beze. Mis en musique à quatre parties par Claude Goudimel.* Sans nom de lieu, mais avec ces mots au bas du frontispice : *Par les héritiers de François Jaqui,* 1565, in-12. La musique des quatre parties est imprimée en regard. La mélodie est au ténor. Il y a une seconde édition de ce recueil publiée à Genève, dans la même année, une troisième dans la même ville en 1580, in-12, et une dernière à Charenton, en 1607. 8° *La fleur des chansons des deux plus excellens musiciens de notre temps, a savoir de Orlande de Lassus, et de D. Claude Goudimel : Celles de M. Cl. Goudimel n'ont jamais été mises en lumière. A Lyon, par Jean Bavent,* 1574. Premier livre à 4 parties, in-12 obl; deuxième livre à 5 parties, 1575. Il n'y a que deux morceaux de Goudimel dans le premier livre et sept dans le second. Burney a indiqué cet ouvrage sous la date de 1576 (*A General hist. of music*, t. 3, p. 265), et il a été copié par M. l'abbé Baini. Draudius a cité sous le nom de Goudimel un recueil intitulé : *Flores cantionum quatuor vocum*, Lugduni, 1574; ce n'est que le précédent dont le titre est latinisé. Cependant, tous les biographes et historiens de la musique ont cru qu'il s'agissait d'une autre production. Dans le sixième livre de *Chansons nouvellement composées en musique par bons et excellens musiciens, de l'imprimerie d'Adrian le Roy et Robert Ballard, imprimeurs du Roi, rue St-Jean de Beauvais, à l'enseigne Ste-Geneviève*, 1556, in-4° obl., on trouve une chanson de Goudimel à quatre parties, sur les paroles : *Si planterai-je le may.* Dans le huitième livre du même recueil, Paris, 1557, il y a deux autres chansons de ce compositeur; la première : *Je ne t'accuse amour;* la seconde : *Si on pouvoit acquerir.* Elles n'ont pas été réimprimées dans le recueil de Lyon.

GOUGELET (PIERRE-MARIE), organiste de St-Martin des Champs, né à Châlons en 1726, fit ses études de musique à la maîtrise de la cathédrale de cette ville, et fut ensuite envoyé à Paris chez un oncle qui voulut lui faire abandonner son art pour la finance, mais qui ne put lui faire goûter son projet. Il composa un *Exaudiat* et un *Domine Salvum* qui furent exécutés à Versailles en 1744. Cet artiste mourut à Paris le 27 janvier 1790. Il a publié une *méthode ou abrégé des règles d'accompagnement de clavecin, et recueil d'airs avec accompagnement d'un nouveau genre.* Paris (sans date). On a aussi sous le nom de ce musicien deux recueils d'Ariettes d'opéras français avec accompagnement de guitare, Paris, 1768.

GOUGH (JEAN), physicien et mathématicien anglais, vivait au commencement du dix-neuvième siècle. Au nombre de ses écrits, on remarque : 1° *An investigation of the method whereby men judge by the ear of the positions of sonorous bodies relative to their own persons* (Recherche sur la manière dont les hommes jugent par l'oreille des positions des corps sonores relativement à leur propre personne), Londres, 1807, in-8°. 2° *The nature of the grave harmonics* (La nature des sons harmoniques graves), dans le journal de physique de Nicholson, 1803. 3° *On the nature of sounds, in reply to D. Young* (Sur la nature des sons, en opposition au D. Young) *ibid.*, p. 139. 4° *The theory of compound sounds* (Théorie des sons combinés), *ibid.*, 152. 5° *Experiments and*

remarks on the augmentation of sounds (Expériences et remarques sur l'accroissement d'intensité des sons), *ibid.*, 1805, p. 65. 6° *A mathematical theory of the speaking trumpet* (Théorie mathématique de la trompette parlante), *ibid.* 160. 7° *Observations on the theory of ear trumpets, with a view to their improvement* (Observations sur la théorie des cornets acoustiques, avec un aperçu de leurs perfectionnemens), *ibid.*, 1807, p. 310, 8° *On the place of a sound, produced by a musical string* (sur le lieu d'un son produit par une corde), *ibid.*, 1811.

GOUPILLET (ANDRÉ), maître de musique de l'église de Meaux, obtint en 1683 la direction de la musique de la chapelle de Versailles, par la protection de Bossuet. Plusieurs motets furent composés pour lui par Desmarets. Instruit de cette supercherie, Louis XIV interrogea Goupillet qui avoua le fait. *Avez-vous du moins payé Desmarets?* lui demanda le roi; le musicien ayant répondu affirmativement, le roi, indigné, fit défendre à Desmarets de paraître devant lui, et obligea Goupillet à donner sa démission; mais pour le consoler, il lui accorda la pension de vétérance, et quelque temps après, il lui fit donner un canonicat. Le pauvre homme ne jouit pas long-temps des avantages de sa nouvelle position, car il mourut peu de temps après. On trouve à la bibliothèque du roi, à Paris, des motets de Goupillet (peut-être ceux qui ont été composés par Desmarets), en manuscrit.

GOURNAY (B.-C.), ancien avocat au parlement de Paris, mort vers 1794, a publié divers ouvrages de littérature et d'économie politique. Il est aussi auteur d'un petit écrit intitulé: *Lettre* à M. l'abbé Roussier sur une nouvelle règle de l'octave que propose M. le marquis de Culant. Paris, 1785, in-8°.

GOUST (JEAN LE), flûtiste de la Comédie Française en 1753, a fait graver un livre de sonates à deux flûtes de sa composition.

GRABE (...), moine d'un couvent de Bénédictins de Neuenzell dans la Basse Lusace, né en Bavière vers 1770, a écrit pour le chœur de son église des messes, des psaumes, un *Te Deum* et des hymnes, qui sont restés en manuscrit. Grabe vivait dans son monastère en 1806; on ignore ce qu'il est devenu depuis ce temps.

GRABELER (P.), compositeur et violoniste à Aix-la-Chapelle, né à Bonn, le 1er août 1796, s'est fait connaître par la musique du 145me psaume à 4 voix et orchestre, par l'oratorio: *Le jugement de Salomon*, et par des chansons avec accompagnement de piano.

GRABOWSKA (Mme LA COMTESSE CLÉMENTINE), d'une ancienne famille polonaise, est née dans le duché de Posen, en 1771. Douée d'un talent distingué pour la musique, et pianiste remarquable, elle a publié des sonates pour le piano, œuvres 1 et 2, Posen, Simon, des variations pour le même instrument sur l'air: *Narguons la tristesse*, ibid., deux polonaises, *ibid.*, et une grande polonaise, Varsovie, Brzezina. En 1813 la comtesse Grabowska s'est fixée à Paris; elle y vivait encore en 1830.

GRADENTHALER (JÉROME), organiste et compositeur à Ratisbonne, dans le 17me siècle, s'est fait connaître par les ouvrages dont les titres suivent: 1° *Deliciæ musicæ*, 1re partie, Nuremberg, 1675, in-4°; 2° *idem*, 2° partie, *ibid.*, 1676, in-4°; 3° Exercices récréatifs de dévotion en 18 cantiques allemands et latins pour voix seule avec basse continue ou accompagnement de théorbe. 4° Délices sacrées de l'âme en 35 airs pour voix de ténor, avec accompagnement de 4 violons et basse continue. Nuremberg, 1685, in-4°, op. 8; 5° *Florilegium musicum*, ibid. 1687, in-8°; 6° *Facetiæ musicales*, consistant en 114 morceaux de tout genre, *ibid.*, 1695, in-fol.; 7° Airs pour les chansons spirituelles de Jean Louis Prasch. Ratisbonne, 1686, in-8°. On a du même

artiste une sorte de méthode de musique intitulée : *Horologium musicum, oder treu wohl gemeinter Rathvermittelst dessen ein Knabe von* 9 *und* 10 *Jahren den Grund der edlen Musik und Singkunst mit Lust und leichter Mühe kürzlich lernen kann* (Horloge de musique, ou conseil pour enseigner la musique et le chant à un garçon de 9 à 10 ans avec facilité, et en peu de temps). Ratisbonne, 1676, in 8°. Cette première édition est sans nom d'auteur. La deuxième a été publiée à Nuremberg, en 1687, 76 pages in-8°.

GRÆBNER (JEAN-CHRISTOPHE), facteur d'orgues et de divers instrumens, vivait à Dresde vers la fin du dix-septième siècle. En 1692, il construisit l'orgue de l'église St-Jean de cette ville, composé de 11 jeux.

GRÆBNER (JEAN-HENRI), fils du précédent, fut facteur de clavecins de la cour de Dresde. Les instrumens sortis de ses ateliers ont eu de la réputation en Allemagne, et se sont répandus jusque dans la Pologne et la Livonie. Græbner est mort à Dresde en 1777.

GRÆBNER (JEAN-GODEFROI), fils aîné de Jean-Henri, né à Dresde en 1736, fut comme son père facteur d'orgues et de clavecins de la cour. Ses instrumens ont été recherchés en Allemagne, dans le nord, et jusque dans la Crimée. En 1786 il commença à fabriquer de grands pianos dont 171 étaient déjà sortis de ses ateliers en 1796. Cet artiste est mort dans les premières années du dix-neuvième siècle.

GRÆBNER (GUILLAUME), frère de Jean-Godefroi, naquit à Dresde en 1737. Il ne se sépara jamais de lui, et partagea ses travaux dans la facture des orgues et des pianos. On ignore l'époque de sa mort.

GRÆBNER (CHARLES-AUGUSTE), troisième fils de Jean-Henri, naquit d'une seconde femme de celui-ci, en 1749. Il se distingua aussi comme facteur d'instrumens. Après la mort de son père, il se sépara de ses frères, et établit une manufacture de pianos. Il inventa, en 1787, des pédales particulières pour cet instrument.

GRÆEN (HENRI-LIBERT), musicien né vers la fin du seizième siècle, ou dans les premières années du dix-septième, est auteur de deux motets qui ont été insérés dans la collection intitulée : *Pratum musicum*, Anvers, 1634, in-4°. Ces motets sont : 1° Le *psaume* Miserere mei Deus à 2 et 3 voix avec chœur (sous le n° 33), 2° *O beata Virgo Maria*, à 4 voix (n° 34).

GRÆF (JEAN), facteur d'orgues à Lobenstein, dans la première partie du dix-huitième siècle, a construit sous la direction de Sorge, depuis 1734 jusqu'en 1740, le grand orgue de Lobenstein, composé de 35 jeux, 3 claviers et pédales.

GRAEF (MARIE-MADELAINE), artiste qui fut un prodige d'organisation musicale et d'habileté dans son enfance, et dont on n'a plus entendu parler ensuite. Elle naquit à Mayence au mois de novembre 1754. A l'âge de dix ans elle donna (au mois de novembre 1764) deux concerts à Francfort où elle exécuta : 1° Des concertos de piano avec une rare agilité ; 2° Des concertos de harpe ; 3° Un duo sur la harpe et le piano réunis sous ses mains ; 4° L'accompagnement en basse chiffrée d'un solo de violon ; 5° Des fantaisies improvisées sur le piano ; 6° Des variations improvisées sur un thème donné par un des auditeurs. On lui fit aussi nommer les sons et les accords qu'on faisait entendre loin d'elle sur un instrument ; enfin elle joua des solos sur le piano dont le clavier était couvert d'un voile, et sur la harpe renversée du haut en bas. Il est peu vraisemblable que des variations pour le piano sur un air de *Joconde*, et un rondeau *Alla polacca*, op. 2, pour le même instrument publié sous le nom de Maria Graff, à Hambourg, chez Cranz, soient de celle qui est l'objet de cet article, car elle aurait eu plus de soixante ans quand elle aurait écrit ces morceaux.

GRÆFE (JEAN-FRÉDÉRIC), conseiller de chambre et des postes du duc de

Brunswick, né à Brunswick, en 1771, fut un des amateurs de musique les plus distingués de son temps, en Allemagne. Il mourut à Brunswick, le 8 février 1787, à l'âge de 76 ans. Les compositions connues de cet amateur consistent en : 1° Une collection d'odes avec les airs, 4 parties, Halle, 1737. La 3e édition a été publiée en 1743; 2° Odes et pastorales mises en musique, Leipsick, 1744, in-fol.; 3° Cinquante psaumes, odes et chansons spirituelles, avec accompagnement de clavecin, Brunswick, 1760, in-fol.; 4° *L'amour*, cantate de Destouches mise en musique, Berlin, 1765, in-4°; 5° La même, avec une autre musique, Leipsick, 1762, petit in-fol; 6° Six odes et chansons spirituelles, avec basse continue, Hambourg, 1767, in-fol.; 7° Odes et chansons de Hagedorn mises en musique, 1re partie, 1767; 2e partie, 1768. Quelques pièces détachées dans les recueils du temps.

GRÆFENHALEN (WOLFGANG-LOUIS), magister et professeur au collége d'Ernest, à Bayreuth, a fait imprimer un programme intitulé : *Wettstreit der Mahlerey, Musik, Poesie und Schauspielkunst* (Concours de la peinture, de la musique, de la poésie et de l'art dramatique), Bayreuth et Hof, chez Bierling, 1746, 95 pages in-8°. Le discours académique sur la musique, prononcé par un étudiant nommé Ferdinand Louis Braun, de Weimar, a été inséré dans le 4e volume de la Bibliothèque musicale de Mitzler.

GRAEFF (J. G.), flûtiste allemand, établi à Londres dans les dernières années du dix-huitième siècle, a publié dans cette ville quatre concertos pour son instrument, une ouverture en symphonie, op. 11, chez Clementi, 3 duos pour le piano à quatre mains, op. 12, ibid., 1799.

GRÆFFER (A.); sous ce nom, il a été gravé à Vienne, chez Krause, une méthode de guitare (*Guitarschule*), et beaucoup de variations, de fantaisies, de rondeaux et d'autres morceaux pour le même instrument.

GRÆENSER (CHARLES-AUGUSTE), né à Dresde le 14 décembre 1794, apprit sous la direction de son père les premiers principes de la musique. Dès l'âge de sept ans il reçut de Knoll, musicien de la chambre du duc de Courlande, des leçons de flûte; deux ans après, il essaya de se faire entendre en public et reçut des applaudissemens accordés à sa jeunesse. Encouragé par ce premier début, il continua ses études avec ardeur. Dans les années 1806 à 1808 il donna des concerts à Tœplitz pendant la saison des bains; de 1810 à 1813, il fit partie du corps de musique de Krebs, à Dresde, bonne école préparatoire pour toutes les branches de la musique, et il reçut des leçons de Stendel, alors hautboïste des chasseurs du prince électeur, et maintenant première flûte de la chapelle du roi de Saxe. En 1814, Græenser accepta la place de première flûte du concert et du théâtre de Leipsick. Depuis lors il s'est fait entendre chaque année en public, et a toujours été bien accueilli. On a gravé de la composition de cet artiste : Trois grands duos pour deux flûtes, op. 1, Leipsick, Probst. Comme écrivain, M. Græenser a publié dans la Gazette musicale de Leipsick (année 1824, n° 24) une réponse à un article de M. le Dr. Pottgiesser *Sur les défauts de la flûte*. En 1828, il a aussi donné dans les nos 7, 8, 9 et 10 de la même gazette un morceau intitulé : *Passages intéressans pour les flûtistes, tirés du livre : A Word or two on the flute by W. N. James (Edimburgh and London*, 1826), *accompagnés d'annotations par Charles Græenser*. Enfin l'article *Flûte*, inséré dans le *Hauslexikon* publié chez Breitkopf et Hærtel, est de M. Græenser.

GRÆSER (JEAN-CHRÉTIEN GODEFROI), né à Arnstadt en 1766, fut candidat prédicateur à Dresde, et mourut à l'âge de 24 ans, au château d'Erbach. On a imprimé de sa composition : 1° Chants avec accompagnement de piano, Leipsick, 1785; 2° Trois suites de sonates pour le piano,

Leipsick, 1786 et 1787; 3° 6 sonates faciles, *ibid.*; 4° Sonates pour piano et violon obligé, Dresde, 1793. Ce dernier ouvrage n'a paru qu'après la mort de l'auteur.

GRAETZ (JOSEPH), professeur de piano et de composition, jouissait d'une belle réputation en Allemagne, et particulièrement en Bavière et à Munich, quoiqu'il ne se soit jamais fait entendre en public et que le peu qu'on connaît de ses ouvrages ne s'élève point au dessus du médiocre. Il possédait une profonde connaissance pratique de l'art, et savait communiquer avec clarté ce qu'il avait appris : de là vient qu'il exerça une grande influence sur la musique à Munich tant qu'il vécut. Graetz naquit le 2 décembre 1760 à Vohebourg, en Bavière, et fut élevé dans l'abbaye de Rohr, près d'Abensberg, où il y avait un bon chœur et d'habiles maîtres de musique. Il continua ensuite ses études à l'université d'Ingolstadt, où il remplit d'abord les fonctions d'organiste chez les Jésuites. De là il alla exercer le même emploi au séminaire de Neubourg; il y fit un cours de rhétorique et de philosophie. Il se livra ensuite à l'étude de la jurisprudence, et fut employé pendant une année comme juge provincial à Vohebourg. Mais son goût le portant exclusivement vers la musique, il quitta tout pour aller étudier cet art chez Michel Haydn, à Salzbourg. Là il trouva un riche protecteur qui lui fournit les moyens d'aller achever son éducation musicale en Italie. Arrivé à Venise, il s'y mit sous la direction de Bertoni. En quittant cette ville, il alla visiter Padoue, Vérone, Vicence et d'autres parties de l'Italie. En 1788, il arriva à Munich, et depuis lors il ne s'est plus éloigné de cette ville; il y passa les trente-huit dernières années de sa vie, et y mourut d'une atteinte d'apoplexie le 17 juillet 1826, à l'âge de 66 ans. Charles Cannabich, Lauska, Hoffmann, l'abbé Ladurner, Ett, Moralt, Lindpaintner, Neuner, et beaucoup d'autres artistes distingués le choisirent pour maître, et le considérèrent toujours comme un homme supérieur en son genre. La plus grande partie de sa vie s'était passée à étudier les productions des meilleurs maîtres, et à analyser les principes qui les avaient dirigés dans leur manière d'écrire. Il n'a point été remplacé comme professeur, et l'on assure qu'une sorte de décadence de la musique se fait remarquer à Munich depuis sa mort. Græts avait le titre de pianiste de la cour, mais il n'y fut jamais appelé pour y faire aucun service. Il vécut toujours indépendant, occupé de donner des leçons en ville. Comme compositeur, il a écrit la musique du petit opéra comique *Das Gespenst mit der Trommel* (*Le revenant avec son tambour*), dont le sujet était pris du *Tambour nocturne* de Destouches. Cet ouvrage, écrit d'une manière sérieuse, n'eut aucun succès. On en peut dire à peu près autant de ses Messes et autres morceaux de musique, composés dans un style moderne, et qui ne furent jamais entendus que dans l'église des Augustins à Munich. Le génie manquait dans tout cela.

GRAF, en latin GRAVIUS (JEAN-JÉROME), issu d'une famille noble, naquit à Salzbach, le 19 novembre 1648. Dans sa jeunesse, il visita beaucoup d'écoles, tant dans sa patrie que chez l'étranger. En 1672 il suivit le docteur en droit Boeckelmann à Leyde, et y fit un cours de jurisprudence pendant trois ans, sans négliger l'étude de la musique, où il acquit des connaissances étendues. Il donna en Hollande des preuves de valeur, car lorsque les Français voulurent surprendre Leyde en 1672, les étudians de l'université les repoussèrent, et Graf fut du nombre de ceux qui se distinguèrent et qui obtinrent des États-Généraux une médaille d'or frappée en mémoire de cet événement, et dont chaque exemplaire portait le nom de l'étudiant à qui elle était donnée. Appelé à Brême en 1677, comme professeur de chant du Gymnase

Académique, Graf y resta pendant trente ans, puis il obtint une place analogue à Berlin. Instruit dans toutes les parties de la musique, composant avec facilité, il jouait aussi de plusieurs instrumens. Le roi Frédéric I[er] voulut le nommer son maître de chapelle, mais Graf refusa cette place et se contenta de faire exécuter ses compositions dans l'église réformée,et dans les concerts qu'il donnait chez lui. Il mourut à Berlin le 12 mai 1729. Les ouvrages qu'il a publiés sont : 1° *Kurze Beschreibung von der Construction der Trompet marin* (Description abrégée de la construction de la trompette marine), Brême, 1681, une feuille d'impression. 2° Chansons spirituelles à 2 voix de dessus et basse continue, Brême, 1683, in-8°. 3° *Rudimenta mucicæ poeticæ*, Bremæ, 1685, in-8°. 4° *Gespræch zwischen dem Lehrmeister und Knaben vonder Singkunst* (Dialogue entre le maître et l'élève sur l'art du chant), Brême, 1702, in-8°.

GRAF (JEAN), maître de chapelle du prince de Schwartzbourg-Rudolstadt, né au territoire de Nuremberg, apprit à jouer du violon et étudia les règles de la composition sous différens maîtres. Dans sa jeunesse il obtint une place de violoniste à Nuremberg; plus tard il entra comme maître de hautbois au régiment de Lœffelholz en Hongrie, où il eut seize hautboïstes sous sa direction. Cette position lui procura deux fois l'occasion d'aller à Vienne et d'y augmenter ses connaissances dans la musique. Il ne quitta cette place que pour entrer au service de l'électeur de Mayence, puis du prince de Bamberg. Enfin il fut appelé à Rudolstadt comme maître de concert; il y mourut, avec le titre de maître de chapelle vers 1745. Les compositions de Graf qui ont été publiées sont : 1° 6 sonates pour violon seul avec basse continue, op. I. Bamberg, 1718; 2° 6 *idem* op. 2 Rudolstadt, 1723; 3° 6 petites pièces pour 2 violons, viole et basse. op. 5. *ibid*. 1739, in-fol. Un motet à 9 parties (*In convertendo*), de cet artiste, existe en manuscrit à la Bibliothèque du roi, à Paris.

GRAF (CHARLES-FRÉDÉRIC [1]), ou GRAAF, suivant l'orthographe hollandaise, fils du précédent, naquit dans la principauté de Schwartzbourg, vers 1726. Il fut d'abord maître de chapelle du prince de Schwartzbourg Rudolstadt, puis il entra en la même qualité au service du prince d'Orange, et passa le reste de ses jours à La Haye où il vivait encore en 1802. Cet artiste a publié à Amsterdam et à La Haye cinq œuvres de six symphonies pour l'orchestre, dont les débuts se trouvent dans le catalogue thématique de Breitkopf; quinze concertos pour le violon, et deux œuvres de trios pour deux violons et basse. On connaît aussi de lui : 1° Duo économique pour un violon à 2 mains et deux archets, op. 27. Berlin, Hummel. 2° 6 duos pour violon et alto, op. 28. *ibid*. 3° Deux sonates à quatre mains pour le clavecin, op. 29. 4° Pot pourri à 4 mains, op. 31. *ibid*, 1797. 5° Fables pour le chant avec acc. de clavecin, liv. 1 et 2 op. 32. *ibid*. 6° Sonate pour piano et violon, op. 33. Au mois de juillet 1802, Graaf a fait exécuter dans l'église luthérienne de La Haye un oratorio de sa composition pour célébrer la paix. Cet ouvrage a été estimé. Graaf s'est aussi fait connaître comme théoricien de musique par un livre intitulé : *Proeve over de Natuur der Harmonie, etc*. (Démonstration de la nature de l'harmonie dans la basse continue, avec une instruction pour chiffrer celle-ci correctement). La Haye, Vitteleren, 1781.

GRAF (FRÉDÉRIC-HERMANN), frère cadet du précédent, naquit à Rudolstadt en 1727. En 1752 il se rendit à Hambourg, où il donna des concerts jusqu'en 1764, et fit admirer son habileté sur la flûte. Plus tard il voyagea en Angleterre, en Hollande, en Suisse, en Italie et dans une grande partie de l'Allemagne. Fatigué de sa vie errante, il accepta une position fixe dans la cha-

[1] On n'est pas d'accord sur les prénoms de cet artiste; à Rudolstadt, on lui donne ceux de *Chrétien-Ernest*.

pelle du comte de Bentheim, à Steinfurt, mais bientôt après il fut appelé à La Haye, et il s'y rendit avec sa famille. En 1779 il reçut un engagement pour aller à Vienne composer un opéra pour le théâtre allemand; en 1783 et 1784, on le chargea du soin de diriger le grand concert qui venait d'être établi à Londres, et de composer une partie de la musique qu'on y exécutait : il remplit cette tâche à la satisfaction générale. Des efforts furent faits alors pour le décider à se fixer en Angleterre, mais il préféra retourner à Augsbourg, où il avait succédé à Seyffert, en qualité de maître de chapelle. Il y reçut, au mois d'octobre 1789, le diplôme de docteur en musique de l'université d'Oxford, en témoignage de l'estime que les Anglais avaient pour ses talens et sa personne. Graf mourut à Augsbourg le 19 août 1795, dans la 68e année de son âge. Il a publié deux œuvres de trios pour deux flûtes et basse, plusieurs concertos pour la flûte, et deux quatuors pour flûte, violon, alto et basse. On trouve les débuts de ces compositions dans le catalogue thématique de Breitkopf (Leipsick, 1760 — 1787); mais le catalogue de Traeg, publié à Vienne, indique un plus grand nombre d'ouvrages du même artiste, en manuscrit, car on y compte 24 concertos pour la flûte, 2 concertos pour flûte d'amour, 2 symphonies concertantes pour flûte et violon, 2 symphonies concertantes pour deux flûtes, 18 quatuors pour 2 violons, alto et basse, 12 quatuors pour flûte, violon, basse de viole et violoncelle, 2 quatuors pour 2 flûtes, viole et basse, 1 *idem* pour quatre flûtes, 1 *idem* pour hautbois, violon, basson et violoncelle, 6 duos pour 2 flûtes, et 12 solos pour le même instrument. On connaît aussi de Graf cinq concertos pour flûte, violon, violoncelle et orchestre composés à Londres, l'oratorio *le Fils prodigue*, le psaume vingt-neuf, d'après la traduction de Cramer, *Les Bergers à la crèche de Bethléem*, oratorio, poésie de Ramler, *Le Déluge*, autre oratorio, *Andromède*, cantate héroïque, *Invocation à Neptune*, cantate exécutée à Londres en 1784.

GRAFF (JEAN-CHRÉTIEN), fils d'un recteur d'Erfurt, avait reçu de la nature beaucoup de goût et de facilité pour la musique. Il aimait particulièrement à entendre jouer de l'orgue par le célèbre organiste Pachelbel, et ce fut en écoutant ce maître qu'il apprit à jouer du clavecin, et qu'il devint un homme habile dans son art. Après avoir été organiste de St-Thomas d'Erfurt, puis de deux autres églises, il fit en 1694 un voyage dans la Basse-Saxe, et ce fut alors qu'il reçut les premières instructions régulières pour l'orgue et la composition chez Bœhmen. Il fut ensuite nommé organiste à Magdebourg, et mourut dans cette ville en 1709. Gerber a possédé des pièces d'orgue en manuscrit, de la composition de cet artiste.

GRAFF (Mme CHARLOTTE), fille de Joseph-Michel Bœheim, acteur allemand de quelque mérite, est née à Berlin en 1782, et a reçu des leçons de chant et de piano. Elle débuta en 1800 au théâtre national de Berlin et obtint des succès plutôt par la beauté de sa voix que par son habileté. En 1804 elle entreprit un voyage en Allemagne; l'année suivante, elle était à Stuttgard; l'accueil qu'on lui fit en cette ville fut si favorable, qu'on lui proposa immédiatement un engagement de plusieurs années. Par son mariage avec le violoncelliste Graff, cet engagement se prolongea jusqu'en 1811, époque où elle en contracta un autre pour le théâtre de Francfort sur le Mein. Elle n'y réussit pas moins que dans les autres villes. Mme Graff a quitté la scène en 1815, et a continué de résider à Francfort. Elle est morte dans cette ville en 1831.

GRAFF (CONRARD), facteur de pianos de la cour de Vienne, est né à Riedlingen, en Souabe, le 17 novembre 1783. Après avoir appris la menuiserie, il voyagea à l'étranger, se rendit à Vienne en 1779, et entra dans le corps franc de chasseurs qui

venait d'être organisé. Un mal au pied lui fit obtenir son congé après quatre ans de service. Il entra alors chez Jacques Schelcke, facteur de pianos. Bientôt initié aux détails mécaniques de cet instrument, il travailla pour lui-même en 1804, et ses recherches constantes, son intelligence et ses vues d'améliorations le conduisirent en peu de temps à se faire une honorable réputation. Il est maintenant un des meilleurs facteurs de pianos de Vienne, et possède des ateliers considérables et des magasins somptueux.

GRAFFUS ou GRAFF (VALENTIN), luthiste et compositeur, né en Hongrie, dans la première moitié du 16e siècle, paraît avoir joui de quelque renommée, car il est cité avec éloge par Garzoni dans sa *Piazza Universale* (*discorso* 34). Graff a publié un recueil de pièces pour le luth, sous ce titre : *Pars I Harmoniarum musicarum in usum testudinis*. Anvers, 1569.

GRAGNANI (PHILIPPE), guitariste distingué de son temps, et compositeur, naquit à Livourne en 1767. Après avoir appris le contrepoint sous la direction de Luchesi, il étudia les meilleurs ouvrages théoriques et pratiques, pour compléter son éducation de compositeur de musique d'église; mais le hasard lui ayant mis une guitare dans les mains, il s'attacha à cet instrument, et en étendit les ressources par la musique qu'il écrivit. Gragnani vivait encore en 1812, et n'était âgé que de 45 ans : j'ignore ce qu'il est devenu depuis lors. On a de cet artiste : 1° Quatuor pour deux guitares, violon et clarinette, op. 8, Paris, Carli, Richault. 2° Sestetto pour flûte, clarinette, violon, deux guitares et violoncelle, op. 9, *ibid.* 3° Trios pour 3 guitares, op 12, *ibid.* 4° Trio pour guitare, flûte et violon, op. 13. 5° Duos pour deux guitares, œuvres 1, 2, 3, 4, 6, 7, 14, Paris, Carli, Meissonnier, Richault; Augsbourg, Gombart. 6° Duos pour guitare et violon, Milan, Riccordi. 7° Duos faciles pour guitare et piano, Paris, Meissonnier. 8° Fantaisie pour guitare seule, op. 5, Paris, Carli, Richault. 9° Thêmes variés pour guitare seule, œuvre 10, *ibid.* 10° Exercices *idem*, op. 11, *ibid.* 11° Divertissement, op. 15, Milan, Riccordi. 12° *La Partenza*, Sonate sentimentale, *ibid.*

GRAHL (ANDRÉ TRAUGOTT), né à Dresde vers 1745, fut élevé à l'école de l'église de la Croix, dans cette ville, et acheva ses études à l'université de Leipsick. Il a publié : *Odes et chansons mises en musique,* Leipsick, 1779, in-4° obl.

GRAHL (FRÉDÉRIC-BENJAMIN), né à Dresde, a fait imprimer de sa composition 12 *variations pour piano,* 1er recueil, Dresde, Meinhold, 1801.

GRAICHEN (JEAN-JACQUES), facteur d'orgue privilégié du prince de Grandenbourg-Culmbach, apprit son art chez Trost vers 1725. Il a construit des orgues à Culmbach, où il était fixé, à Neustadt, à Berg, Trebgast, Bischofsgrün et Worsberg. Son dernier ouvrage, terminé en 1750, fut l'orgue de Lichtenberg, qui n'est point réussi. Il paraît que le chagrin que Graichen en eut le conduisit au tombeau peu de temps après.

GRAINVILLE (JEAN-BAPTISTE-CHRISTOPHE), littérateur, né à Lisieux le 15 mars 1760, fut avocat au parlement de Rouen; mais la fatigue que lui causait cette profession le détermina à ne l'exercer que peu de temps. Il se retira dans sa ville natale et s'y livra à des travaux littéraires et au plaisir de la chasse, pour lequel il avait un goût passionné. Il mourut d'une maladie de poitrine le 19 décembre 1805. On a de Grainville une traduction française du poème de Yriarte sur la musique, suivie de la traduction du poème latin de Lefevre sur le même sujet (Paris, an VIII, 1 vol., in-12). Cette traduction est fort mauvaise; Grainville savait mal l'espagnol, et n'avait aucunes notions de musique : de là vient que son livre est rempli de contre-sens. Les notes que Langlé y a ajoutées sont dénuées d'in-

térêt. Le manuscrit de l'ouvrage d'Arteaga intitulé : *Del ritmo sonoro et del ritmo muto*, lui fut confié pour en faire la traduction ; cette traduction n'a point paru, mais Grainville en a extrait une dissertation sur les différens rhythmes employés par les poëtes dramatiques grecs, et l'a publiée dans le *Magasin encyclopédique* de Millin (6me ann., t. V, p. 1 et suiv.).

GRAMAYE (JEAN-BAPTISTE), docteur en droit et professeur à l'université de Louvain, naquit à Anvers vers la fin du 16e siècle. La passion des voyages le conduisit en Hollande, en Allemagne, en Italie et en Espagne. Devenu prisonnier des Barbaresques dans ce dernier pays, il fut emmené en esclavage en Afrique. De retour dans sa patrie, il fut comblé de témoignages d'estime et d'intérêt ; mais son goût pour les voyages le conduisit encore dans le nord de l'Allemagne, et dans une excursion qu'il fit à Lubeck, il mourut en 1635. Dans son ouvrage intitulé : *Africæ illustratæ libri X* (Tournai, 1622, in-4°) il a traité *De musica latina, græca, maurica, et instrumentis barbaricis*.

GRAMMONT (Mme DE), connue d'abord sous le nom de Mlle RENAUD D'ALLEN, est née à Paris, d'une famille noble, vers 1790. La révolution française ayant ruiné la fortune de ses parens, elle résolut de tirer parti pour son existence de ses dispositions pour la musique. Admise au conservatoire comme élève, elle y apprit le chant et le piano, puis se livra à l'enseignement, et fonda une école publique de musique pour les jeunes filles. Vers 1820 elle a épousé M. de Grammont, et depuis plusieurs années elle a cessé de faire sa profession de la musique. On a de Mme de Grammont un *Thème varié pour le piano* (Paris, chez l'auteur), quelques romances, et des *Principes de musique*, dont la deuxième édition a été publiée à Paris, chez Nouzon, 1823, in-4° de 32 pages.

GRANATA (JEAN-BAPTISTE), célèbre guitariste, né à Bologne au commencement du 17e siècle, y a publié *Soavi concenti di Sonate musicale per la chitarra spagnuola, libri diversi*, 1659, in-4°.

GRANCINI (MICHEL-ANGE), compositeur milanais du seizième siècle, obtint, à l'âge de dix-sept ans, la place d'organiste de l'église *del Paradiso* à Milan. Déjà à cette époque il publiait ses premiers ouvrages qui consistaient principalement en madrigaux. Sa brillante réputation lui fit obtenir, jeune encore, la place d'organiste de la cathédrale de Milan, puis celle de maître de chapelle de la même église. Un décret de saint Charles Borromée, rendu en 1566, ayant exclu de ces fonctions les hommes mariés, Grancini ne put conserver sa place de maître de chapelle que par une dispense accordée à ses talens. On ignore la date de la mort de cet artiste. Picinelli, dans son *Aten. dei litterati milanesi* (p. 425) dit que Grancini a publié vingt-trois ouvrages de sa composition contenant des messes, des psaumes, des motets, des madrigaux et des chansons italiennes, mais il n'en donne pas les titres ; je ne connais que celui qui est intitulé : *Messe, novelli fiori di musica ecclesiastica*.

GRANDFOND (EUGÈNE), né à Compiègne au mois de février 1786, a fait ses études littéraires au collége de Vernon, puis est entré au conservatoire de musique de Paris, comme élève. Kreutzer aîné fut son maître de violon, et M. Berton lui donna des leçons d'harmonie. En 1809 il fut choisi pour être deuxième chef d'orchestre au théâtre de Versailles. Il a publié quelques romances avec accompagnement de piano, Paris, Leduc, et a composé plusieurs concertos de violon qui sont restés en manuscrit. Le 6 mars 1810, il a fait représenter au théâtre de l'Opéra-Comique un petit opéra en un acte, intitulé *Monsieur Desbosquets :* cet ouvrage n'a point réussi.

GRANDI (ALEXANDRE), l'un des plus habiles compositeurs italiens pour la musique d'église dans le cours du 17e siècle, naquit en Sicile, et fut d'abord maître de

chapelle à l'église cathédrale de Rimini. Vers 1640, il remplissait les mêmes fonctions à l'église de Ste-Marie Majeure à Bergame. On ignore l'époque de sa mort. Parmi les nombreux ouvrages qu'il a publiés, on remarque les suivans : 1° *Madrigali concertati*, 3e édition, Venise, 1619, in-4°. 2° *Motetti a* 2, 3 *et* 8 *voci,* 6 suites. La première porte la date de Palerme, 1619, in-4°. Le premier livre de ces motets avec une messe à 4, a été réimprimé en 1621. Le second livre, qui contient 22 motets à 3 et à 4, est daté de 1623. 3° *Messe concertate*, 8 *voci.* 4° *Missa e Salmi a* 2, 3 *et* 4 *voci, con basso e ripieni.* 5° *Salmi breve a* 8 *voci.* 6° *Motetti a voce sola.* 7° *Motetti e Letanie de B. V., a* 5 *voci*. C'est le troisième livre de motets à 2, 3 et 4, daté de 1621. Le quatrième livre, qui renferme 17 motets est de la même date. 8° *Celesti fiori, a* 1, 2, 3 *et* 4 *voci.* 5° *Motetti a* 1-4 *voci, con* 2 *violini,* 3 suites. 10° *Cantate e Arie, a* 2 *et* 3 *voci, con* 2 *violini.* 11° *Salmi,* Venise, 1640. 12° *Liber sextus motettorum duobus, tribus et quatuor vocibus cum basso continuo*, op. 20, Anvers, 1640, in-4°. Il y a des messes de Grandi dans la collection publiée par Donfrid, sous le titre de *Corolla missarum*.

Dans son catalogue de la musique de la bibliothèque royale de Paris, Boisgelou distingue deux compositeurs du nom de Grandi (Alexandre). Je ne sais sur quoi il fonde son opinion à cet égard. Il y a un Grandi (Vincent) chantre de la Chapelle pontificale, qui a fait imprimer des antiennes à 5 et à 8, en 1601, et des psaumes à 8 voix imprimés en partition par les soins de Philippe Kespeol. Ce musicien était né à *Monte Albotto,* le 28 octobre 1605, et avait été admis comme chapelain chantre à la chapelle pontificale.

GRANDI (GUIDO), moine Camaldule et mathématicien distingué, naquit à Crémone le 1er octobre 1671. Il avait été baptisé sous les noms de *François-Louis,* mais il les quitta en prononçant ses vœux, pour celui de *Guido.* Il venait d'être désigné par ses supérieurs pour enseigner la théologie à Rome, lorsque la publication d'un ouvrage sur la solution d'un problème relatif à la construction des voûtes fixa sur lui l'attention du grand-duc de Toscane qui le retint dans ses états, et le nomma professeur à l'université de Pise, en 1700. Dès lors, le P. Grandi se livra sans réserve à ses travaux sur les mathématiques. Il entretint pendant long-temps une correspondance avec les mathématiciens les plus célèbres de son temps, tels que Leibnitz, Newton, Bernouilli et Baglivi qui lui donnèrent des témoignages d'estime et d'affection. Ses dernières années furent agitées par ses discussions avec les moines de son ordre. Après avoir langui deux années dans un état de grande faiblesse, il mourut le 4 juillet 1742. Au nombre des ouvrages de ce savant, on remarque des recherches sur la nature et les propriétés du son, qui ont été insérées dans les Transactions philosophiques, sous ce titre : *On the nature and property of sounds* (vol. 26, n° 319, p. 270). Ce travail a procuré au P. Grandi une place à la société royale de Londres.

GRANDVAL (NICOLAS RAGOT DE), né à Paris en 1676, fut attaché comme maître de musique à une troupe de comédiens ambulans pour laquelle il écrivait des divertissemens dont il composait la musique. Un air d'une de ces petites comédies, intitulée *Le séjour à Paris,* a été publié dans le *Mercure galant* au mois d'octobre 1722 (p. 68). Fatigué de sa vie errante, Grandval revint à Paris, et eut l'emploi d'organiste dans une des paroisses de cette ville. Il mourut le 16 novembre 1753. Un livre de cantates de sa composition a été publié en 1729. On a aussi de lui un *Essai sur le bon goût en musique,* Paris, Prault, 1732, in-12. Grandval cultivait les lettres, et a publié quelques comédies et des parodies. Il fut le père d'un célèbre acteur de la Comédie Française qui portait son nom.

GRANIER (....), joueur de basse de viole au service de la reine Marguerite, vécut à Paris vers la fin du seizième siècle. On croit qu'il mourut en 1600.

GRANIER (Louis), né à Toulouse en 1740, fit ses études musicales dans cette ville, et se rendit ensuite à Bordeaux, où il devint maître de musique de l'Opéra. Quelques années après, il passa au service du prince Charles de Lorraine, en qualité de premier violon de son spectacle. Pendant son séjour à Bruxelles, il mit en musique les chœurs d'*Athalie* de Racine : Cet ouvrage lui mérita la protection spéciale du prince et fut bien accueilli du public. Sa réputation l'ayant fait appeler à Paris, il entra à l'Opéra en 1766, non comme attaché à la direction de ce spectacle ni comme chef d'orchestre, ainsi que le disent les auteurs de la *Biographie Toulousaine* (Paris, 1823, 2 vol. in-8°), mais comme un des seconds violons. Il occupa cette place pendant vingt ans, et se retira dans sa ville natale en 1787, avec la pension qu'il avait acquise par ses services. Il est auteur de fragmens ajoutés à l'opéra de *Tancrède*, de plusieurs divertissemens, ballets et airs de danse, de l'opéra de *Théonis*, fait en société avec Berton le père, et de la nouvelle musique introduite dans la tragédie de *Bellérophon*, également en société avec Berton. Enfin Granier s'est fait aussi connaître du public, comme compositeur de musique instrumentale, par des sonates et des airs pour le violon. Il est mort à Toulouse en 1800.

Un autre musicien du nom de Granier (François), a publié à Paris, en 1734, six solos pour le violoncelle, op. 1.

GRANJON (Robert), libraire, graveur et fondeur de caractères du seizième siècle, naquit à Paris, car il se qualifie *parisiensis* au frontispice d'un livre imprimé par lui. M. G. Peignot dit (*Diction. rais. de Bibliolog.* supplém., p. 140) qu'il exerça depuis 1523 jusqu'en 1573 : on verra tout-à-l'heure que ses travaux s'étendent au-delà de cette dernière date. S'il est vrai qu'il s'est fait connaître dès 1523, il commença fort jeune et mourut fort vieux, car il imprimait encore à Rome en 1582. Tous les historiens de la typographie française paraissent avoir ignoré les principales circonstances de la vie et les travaux les plus importans de cet artiste recommandable. Il a gravé un caractère de musique très-différent de ceux dont on se servait alors dans toute l'Europe, car il arrondit les notes au lieu de leur donner la forme de losange; mais il ne borna pas son amélioration à ce changement de forme, car il supprima toutes les ligatures et les signes de proportions qui rendaient alors la musique difficile à lire et à exécuter, de telle sorte qu'il réduisit toutes les valeurs de temps à la division binaire; simplification qui aurait dû assurer le succès des livres publiés par Granjon, et qui paraît au contraire leur avoir nui; car bien qu'il eût obtenu un privilége pour l'emploi de ses types pendant plusieurs années, il ne paraît en avoir fait usage qu'en 1559. A cette époque il avait quitté Paris, s'était établi à Lyon et s'y était fait imprimeur. Les livres de musique qu'il publia dans cette même année ont pour titre : *Premier trophée de musique, composé des plus harmonieuses et excellentes chansons choisies entre la fleur et composition des plus fameux et excellens musiciens, tant anciens que modernes, le tout à quatre parties, en quatre volumes*; 2° *Second trophée de musique, etc.*; 3° *Chansons nouvelles composées par Barthélemy Beaulaigne, excellent musicien, et par lui mises en musique à quatre parties et en quatre livres* (*V.* Beaulaigne); 4° *Mottetz nouvellement mis en musique à quatre, cinq, six, sept et huit parties, en quatre livres, par Barthélemy Beaulaigne, excellent musicien.* Les caractères gravés par Granjon ont le défaut d'être un peu trop petits, mais leur aspect est agréable; ils ont d'ailleurs le mérite de l'innovation

de formes qui n'ont été adoptées que longtemps après le premier essai tenté par lui. Il ne paraît pas que d'autres imprimeurs aient fait usage des caractères gravés par Granjon.

Cet artiste distingué fut appelé à Rome par le pape pour dessiner, graver et fondre des lettres majuscules et capitales de l'alphabet grec; les historiens de la typographie qui nous apprennent ce fait, ne font pas connaître l'époque précise du voyage de Granjon, et semblent avoir ignoré quelle fut la fin de sa carrière. La première édition du *Directorium chori* de Guidetti (Voyez ce nom) nous fournit un renseignement précieux à cet égard, car on voit au frontispice qu'elle fut imprimée par le même Robert Granjon en 1582 (*Permissu superiorum. Romæ apud Robertum Gran Jon, Parisiens.*, 1582). On ne trouve aucune indication dans le livre qui fasse connaître si Granjon avait gravé les caractères de plain-chant qui ont servi à l'impression; mais cela est vraisemblable, car un artiste tel que lui n'aurait pas imprimé avec d'autres caractères que les siens. Granjon, devenu sans doute fort vieux à l'époque de la publication du *Directorium chori*, mourut peu de temps après, ou du moins cessa de travailler, car le livre du chant de la passion de Jésus-Christ, d'après les quatre évangélistes, publié en 1586 par Guidetti, fut imprimé par Alexandre Gardane.

GRANOM (....), amateur de musique, né en Angleterre, a fait graver à Londres, non vers 1760, comme le disent les auteurs du Dictionnaire des musiciens (Paris, 1810-1811), mais en 1751, un livre de douze sonates pour la flûte, œuvre 1er, et en 1753, six trios pour le même instrument.

GRANZINO (JEAN), très-habile luthier, était établi à Milan au commencement du dix-septième siècle. Ses violons, de grand patron, ont de l'analogie avec ceux de Gaspard de Salo. Les instrumens sortis de l'atelier de Granzino sont datés de 1612 à 1635.

GRAPP (....), facteur d'orgues allemand, vers la fin du dix-septième siècle, a fait, en société avec Prediger, l'orgue de l'égliss d'Anspach, composé de 26 jeux, deux claviers et pédales. Cet instrument a été terminé en 1694.

GRASSARI (Mlle); Voy. le supplément.

GRASSBACH (VALENTIN), se trouvait comme étudiant en théologie à l'université de Iéna, en 1622. Il y fit imprimer alors le 5e verset du 62e chapitre d'Isaïe, à 5 voix.

GRASSE (BALTHASAR), facteur d'orgues allemand, au commencement du dix-septième siècle, a construit en 1612 à Habelschwerd un instrument de 24 jeux, deux claviers et pédale.

GRASSET (JEAN-JACQUES), violoniste et ancien chef d'orchestre de l'Opéra italien de Paris, est né en cette ville vers 1769. Élève de Berthaume pour le violon, il acquit sous la direction de ce maître un son pur et doux, mais peu volumineux, beaucoup de justesse et du mécanisme. Enlevé à ses travaux d'artiste pendant la révolution française par la loi de la réquisition, M. Grasset fut obligé de se rendre à l'armée, et d'y servir pendant les guerres d'Allemagne et d'Italie; mais il mit à profit cette circonstance pour former son goût en écoutant la musique italienne. De retour à Paris, il se livra de nouveau à la profession d'artiste musicien, et se fit entendre dans les concerts. Une place de professeur de violon étant devenue vacante en 1800, par la mort de Gaviniès, elle fut mise au concours quelques mois après, et M. Grasset l'obtint. Ce fut dans cette circonstance que je l'entendis pour la première fois; son succès ne fut pas un instant douteux, et sa supériorité sur ses compétiteurs Guénin, Gervais, Guérillot et quelques autres, ne fut pas plus contestée par l'auditoire que par les juges du concours. Environ deux ans après, Bruni quitta la direction de l'Opéra italien, qui n'avait été rétabli à Paris que dans l'hiver de 1801; la place fut confiée à M. Grasset qui, dès

ce moment acquit la réputation méritée d'un bon directeur de musique, et qui la conserva près de vingt-cinq ans. Toutes les administrations qui se succédèrent dans l'exploitation de l'Opéra italien choisirent cet artiste pour diriger l'orchestre, et dans ce long espace de temps, il joua toujours les solos de violon avec succès. Dans les dernières années, on remarqua que son énergie avait diminué. Il s'est retiré en 1829, quoique l'Almanach des spectacles indique encore son nom comme celui du chef d'orchestre dans l'année suivante. M. Grasset s'est distingué comme compositeur pour son instrument; il y a du goût et de la grâce dans sa musique. Il a publié : 1° 1er Concerto pour violon, op. 1 (en *ré*), Paris, Imbault (Janet). 2° 2e *idem* op. 2 (en *si* bémol), *ibid.* 3° 3e *idem*, op. 4 (en *la* mineur). Paris, Sieber, 4° Duos pour 2 violons, livres 1, 2, 3, 4, 5, œuvre 9, œuvre A. Paris, Sieber; Schlesinger. 5° Sonate pour piano et violon, op 3. Offenbach, André.

GRASSI (François), maître de chapelle de l'église St-Jacques des Espagnols, à Rome, vers la fin du dix-septième siècle, puis maître de chapelle de l'église de l'Enfant Jésus, a laissé en manuscrit un *Miserere* à 8, deux *Dixit* à 8, des messes à 4, un *Confitebor* à 8 et plusieurs autres morceaux de musique d'église. En 1701, Grassi a fait exécuter dans l'église *Della pietà* l'oratorio : *Il trionfo de' Giusti*.

GRASSI (Madelaine), cantatrice née à Parme vers 1780, apprit fort jeune la musique sous la direction de Toscani. Ses progrès furent rapides; cependant, elle ne paraissait pas destinée au théâtre, lorsque des circonstances inattendues l'obligèrent d'y paraître. Son premier début se fit au théâtre de Parme, au carnaval de 1806. Depuis lors elle a eu des succès dans plusieurs grandes villes.

GRASSINEAU (Jacques), auteur du premier dictionnaire de musique anglais, naquit à Londres de parens français vers 1715. Après avoir fait de bonnes études, et avoir acquis quelques légères connaissances dans la musique, il devint secrétaire d'un pharmacien nommé M. Godfrey, qui demeurait dans la rue de Southampton, Covent Garden. Cette situation ne convenant point à ses goûts, il en sortit et s'attacha au docteur Pepusch, qui l'employa à traduire en anglais les auteurs grecs sur la musique, d'après la version latine de Meibomius. Après qu'il eut fini ce travail, Pepusch lui conseilla d'entreprendre la traduction du Dictionnaire de musique de Brossard, et lui-même fournit à Grassineau des additions aux articles originaux et plusieurs articles entièrement neufs. Le résultat de ce travail fut publié sous ce titre : *A musical Dictionary, being a collection of terms and characters as well antient as modern; including the historical, theoretical and practical parts of music, etc.* (Dictionnaire de musique, ou collection de mots et de signes anciens et modernes; contenant les diverses parties historiques, théoriques et critiques de la musique, etc.) Londres, 1740, in-8° de 348 pages. Beaucoup de fautes ont été faites par Grassineau dans ce travail, parce qu'il n'était pas assez instruit en musique pour comprendre la valeur exacte des termes. Il était mort avant 1769, époque où Robson a fait imprimer un supplément à son Dictionnaire, tiré de celui de J.-J. Rousseau. Ce supplément est fort rare, et ne mérite pas d'être recherché; car il est rempli de fautes grossières.

GRASSINI (François-Marie), compositeur italien du dix-septième siècle, a fait imprimer : *Motetti concertati, a 2, 3, 4 e 5 voci, con et senza violone, e con Letanie della B. V.* Cet ouvrage est cité par Walther, sans date et sans nom de lieu.

GRASSINI (Joséphine), cantatrice italienne, a joui de beaucoup de célébrité à la fin du dix-huitième siècle et au commencement du dix-neuvième. Elle est née à Varèse dans la Lombardie en 1775 : son père

était cultivateur. La rare beauté de sa voix et les charmes de sa personne décidèrent le général Belgiojoso à se charger de son éducation d'artiste. Il lui donna les meilleurs maîtres qu'il y eût à Milan, et ceux-ci ne négligèrent rien pour développer les heureuses facultés de la jeune cantatrice. Ses progrès, dans la bonne et large manière de l'ancienne école, furent rapides. Sa voix, contralto vigoureux et d'un accent expressif, ne manquait pas d'étendue vers les sons élevés, et sa vocalisation avait de la légèreté, qualité fort rare dans les voix fortement timbrées. L'avantage qu'elle eut de chanter à ses débuts avec les premiers artistes de son temps, c'est-à-dire, Marchesi et Crescentini, donna à son talent un caractère de grandeur et de perfection inconnu maintenant, parceque les modèles manquent. Mme Grassini parut pour la première fois sur le théâtre de *la Scala*, à Milan, au carnaval de 1794. Elle y chanta avec Marchesi et le ténor Lazzarini dans *Artaserse* de Zingarelli, et dans le *Demofoonte* de Portogallo. Ses succès furent éclatans dans ces deux ouvrages; dès ce moment elle se posa comme une des cantatrices les plus remarquables de l'époque et bientôt après comme la première. Les principaux théâtres de l'Italie la recherchèrent et partout elle fut applaudie avec transport. Milan la rappela en 1796, pour chanter, pendant la saison du carnaval, l'*Apelle e Campaspe* de Traetta, et la *Giulietta e Romeo* de Zingarelli, avec Crescentini et le ténor Adamo Bianchi. L'année suivante elle excita le plus vif enthousiasme au théâtre de *la Fenice*, à Venise, dans le rôle d'*Orazio* de l'opéra de Cimarosa. Dans l'été de cette même année 1797 Mme Grassini fut engagée à Naples pour chanter à St-Charles pendant les fêtes du mariage du prince héréditaire. Entourée d'hommages par les hommes les plus distingués, excitant chez les femmes des transports d'admiration, il ne manquait déjà plus rien à la gloire de la cantatrice. De retour à Milan en 1800, elle ne s'y fit pas entendre au théâtre, mais après la bataille de Marengo, elle chanta dans un concert devant le premier consul Bonaparte qui l'emmena à Paris, et la fit chanter le 22 juillet de la même année à la grande fête nationale qui fut donnée au Champ de Mars, et dans laquelle on avait réuni 800 musiciens. Ce fut à cette époque qu'elle donna deux concerts à l'Opéra, et que je l'entendis dans tout l'éclat de son talent. Sa voix égale et pure dans toute son étendue, sa belle et libre émission du son, sa grande manière de phraser, sont encore présentes à ma mémoire. Il n'y avait point alors à Paris d'Opéra sérieux où Mme Grassini aurait pu être engagée; elle quitta donc cette ville, après avoir été magnifiquement récompensée par Napoléon, et se rendit en Allemagne. Au mois de novembre 1801 elle était à Berlin où elle annonça des concerts qui paraissent n'avoir point été donnés. En 1802 elle fut engagée à Londres pour succéder à la célèbre cantatrice Bandi, avec des appointemens de trois mille livres sterling pour les mois de mars à juillet. Rappelée en France en 1804 par l'empereur, elle fut spécialement attachée au théâtre et aux concerts de la cour, et pendant plusieurs années elle y chanta avec Crescentini, Brizzi, Crivelli, Tacchinardi, et Mme Paer. Ses appointemens étaient de 36,000 francs, non compris environ 15,000 francs de gratification, et sa pension fut réglée à 15,000 francs. Parmi les rôles que Mme Grassini chanta aux théâtres des Tuileries et de Saint-Cloud, il faut citer surtout celui de *Didone* que M. Paër écrivit pour elle, et qu'elle rendait avec un rare talent et une expression dramatique digne des plus grands éloges. Les événemens qui renversèrent le trône impérial privèrent Mme Grassini des avantages qu'elle trouvait à la cour de France; mais lorsqu'ils arrivèrent, sa voix avait déjà perdu beaucoup de sa fraîcheur et de son étendue. Elle retourna en Italie, se fit entendre à

Milan dans deux concerts au mois d'avril 1817, et cessa bientôt après de paraître en public. Il est dit dans le *Dictionary of musicians* qu'elle chanta au théâtre de Florence en 1823; ce fait paraît au moins douteux. Depuis plusieurs années, Mme Grassini a fixé sa demeure à Paris.

GRATIANI, ou plutôt GRAZIANI (BONIFACE), maître de chapelle de l'église des Jésuites à Rome, naquit à Marino près de cette ville en 1609, et mourut à Rome en 1672. Il a laissé de nombreuses compositions pour l'église, qui ont été fort estimées de son temps, et dont une partie a été publiée après sa mort, par les soins de son frère. On en trouve la liste à la tête de son cinquième livre de motets, imprimé en 1676. La voici telle qu'elle est rédigée : *Tavola dell'opere Ecclesiastiche del Gratiani, stampate sin'all'anno* 1676. 1° *Motetti a* 2-6 *voci, libri cinque, opera prima*. 2° *Motetti a* 2-6 *libri sei, op*. 2. 3° *Il primo libro de motetti a voce sola, libri due, opera terza*. 4° *Salmi a* 5 *da cantarsi con organo e senza, libri sei, op*. 4. 5° *Salmi a* 5 *concertati, libri sei, op*. 5. 6° *Il secondo libro de motetti a voce sola, libri due, op*. 6. 7° *Motetti a* 2, 3, 4 *e* 5, *libri quattro, opera settima*. 8° *Il terzo libro de Motetti a voce sola, libri due, op*. 8. 9° *Li responsorii della Settimane Santa a* 4, *libri cinque, op*. 9. 10° *Il quarto libro de motetti a voce sola, op. decima*. 11° *Letanie della madona a* 3, 4, 5 *e* 8, *libri cinque, op*. 11. 12° *Motetti a* 2-5, *libri quattro, op*. 12. 13° *Salve ed altre Antifone della madonna, che si cantano doppo il divin'officio, a* 4, 5 *e* 6, *con i ripieni, libri sei, op*. 13. 14° *Antifone per diversa festività dell'anno, a* 2, 3 *e* 4, *libri cinque, op. XIV*. 15° *Motetti a* 2 *e* 3 *cavati della prima e seconda opera, libri quattro*. 16° *Sacri concerti a* 2, 3, 4 *e* 5, *libri cinque, op*. 15. 17° *Il quinto libro de motetti a voce sola, op*. 16. 18° *Salmi vespertini concertati a due cori, libri undici, op*. 17. 19° *La prima muta delle Messe a* 4 *e* 5, *libri sei, op*. 18. 20° *Il sesto libro de motetti a voce sola, op*. 19. 21° *Motetti a* 2, 3, 4 *e* 5, *libri quattro, op*. 20. 22° *Inni vespertini* 40, *per tutte le principali festività dell'anno a* 2, 3, 4 *e* 5, *alcuni con i ripieni, libri sei, op*. 21. 23° *La seconda muta delle Messe a* 4, 5 *e* 8, *libri sei, op*. 22. 24° *Motetti a* 2, 3 *et* 4, *libri quattro. op*. 23. 25° *Motetti a* 2, 3, 4 *e* 5, *libri cinque, op*. 24.

RESTANO DA STAMPARSI.

1° *Diverse mute de'motetti a* 2, 3, 4, 5 *e* 8. 2° *Dialoghi ed oratori a* 2, 3, 4, *e* 5, *con sinfonia a senza*. 3° *La seconda muta de Salmi a due chori concertati*. 4° *Opere volgari, spirituali e morali a* 1, 2, 3 *e* 4.

GRAUN (CHARLES-HENRI), maître de chapelle du roi de Prusse, naquit en 1701 à Wahrenbrück, petite ville du cercle de la Saxe électorale, où son père, Auguste Graun, était receveur-général des accises. Charles-Henri était le plus jeune de trois frères dont l'aîné, Auguste-Frédéric, est mort en 1771 à Mersebourg, où il était chantre de l'église principale et de la ville. Le second frère, Jean-Théophile Graun, maître de concert à Berlin, sera l'objet de l'article suivant. Tous trois montrèrent d'heureuses dispositions pour la musique dans leur enfance; Charles-Henri se distinguait particulièrement. Il se rendit fort jeune avec ses frères à Dresde, et y fut admis à l'école de la Croix, où les jeunes gens recevaient alors une éducation toute musicale. Les frères Graun y entrèrent en 1713; le plus jeune fut employé au chœur comme sopraniste et reçut des leçons de chant de Grundig, bon maître qui avait fait une étude particulière de cet art. Pour toutes les autres parties de la musique, Graun fut confié aux soins de Chrétien Pezold, organiste de la chapelle et claveciniste de la musique du roi. En peu de temps Graun surpassa tous ses condisciples par son habileté sur le clavecin et dans

l'art du chant. Sensible aux beautés de la musique de son temps, et surtout admirateur des opéras de Reinhard Keyser, compositeur de génie qui donna l'impulsion à la musique dramatique en Allemagne (*Voyez* KEYSER), Graun saisissait avec empressement les occasions où il pouvait se procurer quelques morceaux de cet artiste remarquable, ou les entendre.

La voix de Graun s'était changée en un ténor à l'âge de la puberté, mais d'une qualité faible et qui ne pouvait se développer qu'avec le temps. Il mit à profit cet intervalle pour étudier la composition sous la direction de Jean-Christophe Schmidt, maître de chapelle du roi de Pologne, et homme instruit. L'année 1719 fut heureuse pour Graun, car elle lui procura l'avantage d'entendre, pendant le séjour de la cour, plusieurs opéras composés par Lotti, et chantés par la femme de ce maître, par Mme Tesi, par Marguerite Durantasti, par Bernard Senesino, par Matteo Borselli, et par d'autres bons chanteurs. Son heureuse mémoire lui permit de retenir et de noter les mélodies de ces ouvrages et les fioritures que les chanteurs y ajoutaient. C'est à cette circonstance de sa vie qu'il faut attribuer la direction que Graun donna à ses talens comme compositeur d'opéras et comme chanteur. Après la clôture du théâtre, il quitta l'école pour laquelle il avait déjà écrit quelques motets; il resta cependant encore quelques années à Dresde et s'y fit des protecteurs qui lui furent utiles plus tard. Le nombre de morceaux d'église qu'il composa pendant ce temps pour son ancien maître Grundig ou pour son successeur Théodore Chrislieb Reinholdt fut si considérable, qu'on aurait pu en former deux services annuels complets. Parmi ces morceaux se trouve un grand oratorio pour la fête de Pâques. Une aventure singulière marqua la fin de son séjour à Dresde. Peu de temps avant de quitter cette ville, il travaillait dans le pavillon d'un grand jardin qui appartenait à un architecte de ses amis, nommé Harger. Un orage se déclara tout à coup : Graun quitta la table sur laquelle il écrivait et s'éloigna; mais à peine eut-il quitté le pavillon que la foudre y tomba et consuma la table et la partition qu'il y avait laissée. Les amis de Graun augurèrent de cet événement que sa vie serait heureuse. Au nombre de ces personnes se trouvaient le célèbre luthiste Weiss et Quanz, avec qui il fit, en 1723, un voyage à Prague, pour assister à la représentation de l'opéra de Fux (*Costanza e fortezza*), et le poète de la cour, Jean Ulrich Kœnig. Sur la recommandation de celui-ci, Graun fut engagé comme ténor à l'Opéra de Brunswick, et y débuta au commencement de 1726 dans un opéra du maître de chapelle Schurmann, intitulé *Henricus Auceps*. Les airs du rôle qu'on lui avait donné ne plaisaient point à Graun; il en écrivit d'autres dont le Duc et sa cour furent si satisfaits, que la composition de l'opéra de la foire d'été fut confiée à leur auteur. Cet opéra, intitulé *Polydore*, était en allemand : il fut accueilli par des applaudissemens unanimes, et procura à Graun l'emploi de vice-maître de chapelle, qu'il cumula avec celui de ténor de l'Opéra. *Polydore* fut suivi de plusieurs autres opéras composés pour le théâtre de Brunswick, et d'un oratorio pour la fête de Noël. Tous ces ouvrages obtinrent du succès. Comme chanteur, Graun n'était pas sans mérite, mais il n'avait aucun talent pour l'action dramatique. Indépendamment de ses travaux pour le théâtre, on lui demandait souvent des morceaux de musique d'église; il en écrivit un grand nombre. Il dut aussi composer en 1731 toute la musique funèbre pour les funérailles du duc Auguste Guillaume. Le successeur de ce prince (Louis Rodolphe) le confirma dans ses emplois, et lui accorda les mêmes appointemens. Il en fut de même à l'avénement du duc Ferdinand Albert; mais Frédéric II, prince royal de Prusse, ayant demandé à ce duc de lui céder Graun, l'artiste partit

pour Reinsberg en 1735. Son occupation principale consista d'abord à chanter dans les concerts, mais ensuite Frédéric l'employa à composer la musique des cantates dont il faisait les vers en français, et qu'il faisait ensuite traduire en italien par le poète Bottarelli. Le prince étant monté sur le trône en 1740, Graun fut chargé du soin de composer la musique funèbre pour les funérailles du roi Frédéric Guillaume. On fit venir les chanteurs de l'Opéra de Dresde pour l'exécuter, et l'ouvrage fut imprimé avec les paroles latines, aux frais du roi. Cette partition est un des meilleurs ouvrages de Graun. Dans le cours de la même année il fut aussi envoyé en Italie par le roi pour y engager une troupe complète d'Opéra. Graun employa près d'un an à visiter Venise, Bologne, Florence, Rome et Naples. Il y eut des succès comme compositeur et comme chanteur. Bernacchi, alors un des plus grands chanteurs de l'Italie, ne le jugea pas indigne de ses éloges. De retour en Allemagne, après avoir rempli sa mission à la satisfaction du roi, Graun composa chaque année des opéras pour le théâtre de la cour et beaucoup d'autres ouvrages de musique instrumentale et vocale. Frédéric II, qui montrait peu d'estime pour la littérature de son pays, n'estimait que la musique des compositeurs allemands, et celle de Graun avait particulièrement du charme pour lui. Il lui témoigna toujours beaucoup d'estime, et porta ses appointemens jusqu'à 2000 thalers (7200 francs), somme considérable pour ce temps. Après vingt-quatre ans de service à la cour de Prusse, Graun mourut à Berlin le 8 août 1759, regretté de tous les artistes.

Les circonstances favorables où cet artiste s'était trouvé lui avaient fait acquérir une habileté dans l'art du chant presque inconnue de son temps chez les Allemands. Sa voix était un ténor élevé d'un médiocre volume, mais facile et expressive. Sa vocalisation était brillante et légère, mais son trille était défectueux. Comme compositeur il a joui long-temps en Allemagne d'une haute réputation; son Oratorio, *La mort de Jésus*, a été particulièrement considéré comme un chef-d'œuvre en son genre. Les chœurs en sont estimables par la clarté de leur facture; toutefois il me semble que le mérite de cet ouvrage est au dessous de sa réputation. Rien d'original ne s'y fait remarquer, et souvent la conception laisse désirer plus de force. Graun imitait souvent les maîtres italiens de son temps. A l'égard de ses opéras, je ne puis en parler, n'en connaissant que des airs détachés; ces productions ne sont guère connues qu'à Brunswick et à Berlin. Parmi ses ouvrages principaux on cite : I. OPÉRAS. 1° *Polydore*, à Brunswick, 1726. 2° *Sanico et Sinide*, dont le livret a été traduit de l'italien, *ibid.* 3° *Iphigénie en Aulide*, en allemand, *ibid.* 4° *Scipion l'Africain*, en allemand. 5° *Pharaon*, avec des airs italiens et des récitatifs allemands, *ibid.* 6° *Rodelinda*, à Berlin, 1741, en italien. 7° *Cleopatra*, *ibid.*, 1742. L'analyse de ces deux derniers ouvrages se trouve dans le *Musicien critique* de Scheibe, p. 786. 8° *Artaserse* de Métastase, *ibid.*, 1743. 9° *Catone in Utica*, de Métastase, *ibid.*, 1744. 10° *Alessandro nelle Indie*, de Métastase, *ibid.*, 1744. 11° *Lucio Papirio*, d'Apostolo Zeno, *ibid.*, 1745. 12° *Adriano in Siria*, de Métastase, *ibid.*, 1745. 13° *Demofoonte*, de Métastase, *ibid.*, 1746. L'air de cet opéra, *Misero pargoletto*, toucha l'auditoire jusqu'aux larmes. 14° *Cajo Fabrizio*, d'Apostolo Zeno, *ibid.*, 1747. 15° *Le Feste galante*, traduit en italien du français, de Duché, *ibid.*, 1747. 16° Récitatifs, chœurs et un duo pour une pastorale dont l'ouverture et quelques airs étaient du roi Frédéric II; le reste était de Quanz et de Nichelmann, Postdam, 1747. La célèbre cantatrice Astrua y débuta. 17° *Cinna*, de Villati, Berlin, 1748. 18° *Europe galante*, traduit du français, *ibid.*, 1748. 19° *Ifigenia in Aulide*, traduit de Racine par Villati, *ibid.*, 1749.

20° *Angelica e Medoro*, par Villati, d'après Quinault, *ibid.*, 1749. 21° *Coriolano*, par Villati, *ibid.*, 1750. 22° *Medonte*, *ibid.*, 1650. 23° *Mitridate*, traduit de Racine, *ibid.*, 1751. 24° *Armida*, traduite de Quinault, *ibid.*, 1751. 25° *Britannico*, traduit de Racine, *ibid.*, 1752. On cite le chœur de cet opéra *Vanne Neron spietato* comme excellent. 26° *Orfeo, ibid.*, 1752. 27° *Il Giudizio di Paride*, de Villati, *ibid.*, 1752. 28° *Silla*, écrit en français par Frédéric II, et traduit en italien par Tagliazucchi, *ibid.*, 1753. 29° *Semiramide*, traduite de Voltaire, *ibid.*, 1754. 30° *Montezuma, ibid.*, 1755. 31° *Ezio*, de Metastasio, *ibid.*, 1755. 32° *I fratelli nemici, ibid.*, 1756. 33° *Merope, ibid.*, 1756. 34° Deux prologues de circonstance, beaucoup d'airs, duos et trios, ainsi que plusieurs chœurs ont été extraits des plus beaux opéras de Graun, et publiés en partition à Kœnigsberg, 1773-1774, en 4 vol. in-fol. Kirnberger a donné ses soins à ce recueil. Les autres ouvrages de ce compositeur qui ont été imprimés sont : 35° *Te Deum* avec chœur et orchestre, en partition, Leipsick, 1757. 36° *Lavinia e Turno*, cantate, Leipsick, Breitkopf. 37° *Der Tod Jesu* (la mort de Jésus), oratorio, Leipsick, 1760. Il en a paru une deuxième édition en 1766, et le maître de chapelle Hiller en a donné un extrait pour le clavecin. Le texte de cet oratorio est de Ramler. 38° Recueil d'Odes choisies pour chanter au clavecin, Berlin, 1761. Wever a été l'éditeur de cette collection. 39° Cantates d'église au nombre d'environ 25, avec orchestre. Ces cantates se trouvaient en manuscrit chez Breitkopf, à Leipsick, en 1761. 40° Deux cantates de *la Passion*, en manuscrit, chez Breitkopf. Une de ces cantates est avec accompagnement de 3 flûtes à bec, 3 flûtes traversières, 3 hautbois, 2 violons, alto, 1 basson, orgue, et un chœur à 4 voix. 41° *Missa, Kyrie cum Gloria*, *4 voc.*, 2 *violini*, *viola*, 2 *corni*, 2 *oboi et org*. La partition manuscrite de cette messe existait chez Breitkopf. 42° Environ vingt motets latins à quatre voix sans accompagnement, en manuscrit, *ibid.* 43° Près de deux années complètes de musique religieuse, composées à Dresde et à Brunswick. 44° Trois recueils de concertos pour la flûte avec accompagnement de plusieurs instrumens, composés pour le roi de Prusse, en manuscrit. 45° Douze concertos pour le clavecin avec accompagnement de deux violons, alto et basse, en quatre recueils manuscrits. Quelques autres compositions instrumentales.

Graun s'est marié deux fois avantageusement, et a eu quatre fils et une fille de ses deux femmes. Aucun de ses enfans n'a cultivé la musique. Le portrait de cet artiste a été gravé plusieurs fois.

GRAUN (JEAN-GOTTLIEB OU THÉOPHILE), frère du précédent, maître de concert ou chef d'orchestre du roi de Prusse, naquit à Wahrenbrück, près de Dresde, vers 1698. Après avoir fait ses études au collége de la Croix, à Dresde, il en sortit en 1720, et reçut ensuite des leçons de violon et de composition de Pisendel, puis il alla en Italie perfectionner son talent et étendre ses connaissances. A Padoue il fut présenté à Tartini dont il adopta la manière. De retour à Dresde en 1726, il fut bientôt après appelé à Merseboùrg comme directeur de musique; mais il quitta cette ville l'année suivante pour entrer au service du prince de Waldeck, qu'il quitta aussi bientôt après pour passer chez le prince royal de Prusse, à Ruppin. Il y obtint le titre de maître des concerts et le conserva jusqu'à sa mort qui eut lieu le 21 octobre 1771. Habile sur le violon et chef d'orchestre expérimenté, il était aussi compositeur instruit, et se distingua particulièrement dans la musique instrumentale. On n'a imprimé de ses ouvrages qu'un seul œuvre de six trios pour le violon, publié à Merseboùrg en 1726, mais il en a laissé un très-grand nombre en manuscrit. On trouvait dans l'ancien as-

sortiment de Breitkopf environ quarante symphonies pour l'orchestre, vingt-neuf concertos pour le violon, plusieurs symphonies concertantes de violon et basse de viole, environ vingt-quatre quatuors pour deux violons, viole et basse, trente-six trios pour deux violons et basse, des solos détachés pour le violon, quelques *Salve regina*, etc.; toute cette musique est maintenant dispersée.

GRAUPNER (CHRISTOPHE), maître de chapelle du prince de Hesse Darmstadt, naquit à Kirchberg, en Saxe, en 1683 ou 1684. Il y apprit les principes de musique à l'école publique et reçut quelques leçons de piano de l'organiste Kuster. Cet organiste ayant été appelé à Reichenbach, Graupner l'y suivit et continua de travailler sous sa direction pendant deux ans. Il se rendit ensuite à l'école Saint-Thomas de Leipsick, et y passa neuf années entières. Pendant qu'il y faisait ses études littéraires et qu'il y suivait un cours de droit, le chantre Schell lui fit continuer l'étude du clavecin, et Kuhnau lui enseigna la composition. En 1706, l'invasion de la Saxe par les Suédois obligea Graupner à s'enfuir à Hambourg. Lorsqu'il arriva dans cette ville, il ne possédait plus que deux thalers (écus de Prusse et de Saxe). Heureusement la place d'accompagnateur au clavecin à l'orchestre de l'Opéra était alors vacante par le départ de Jean Chrétien Schieferdecker; Graupner l'obtint, et les trois années qu'il passa dans cette situation furent les plus utiles pour son éducation musicale, car le théâtre de Hambourg était alors placé sous la direction de l'illustre compositeur Reinhard Keyser. Ce maître devint le modèle de Graupner, et les ouvrages que celui-ci écrivit ensuite pour la scène furent faits dans le style du célèbre compositeur de Hambourg. Des chagrins d'amour décidèrent Graupner à s'éloigner de cette ville; la place de vice-maître de chapelle du Landgrave de Darmstadt lui fut offerte en 1710, il l'accepta. Dix ans après il eut celle de premier maître. Il mourut à Darmstadt le 10 mai 1760, à l'âge de 76 ans. Les ouvrages connus de Graupner sont : 1° *Didon*, opéra, Hambourg, 1707. 2° *Hercule et Thésée*, ibid., 1708. 3° *Antiochus et Stratonice*, ibid., 1708. 4° *Bellérophon*, ibid., 1708. 5° *Samson*, ibid., 1709. 6° Huit suites pour le clavecin, publiées à Darmstadt en 1718. 7° *Fruits mensuels pour le clavecin*, consistant en préludes, allemandes, courantes, sarabandes, menuets, gigues, etc., la plupart pour les commençans, Darmstadt, janvier 1722. Une livraison de ce recueil a été publiée chaque mois de l'année 1722, chez l'auteur. 8° Huit suites de pièces pour le clavecin, consistant en allemandes, courantes, sarabandes, gigues, airs, gavottes, dédiées au prince Ernest-Louis de Darmstadt, 1re partie, Darmstadt, 1726. 9° *Les quatre saisons*, concert en quatre parties pour le clavecin, ibid., 1733.

GRAVINA (DOMINIQUE), vicaire général de l'ordre des Dominicains, né à Naples au commencement du dix-septième siècle, est cité par Joecher, dans son Lexique des savans, comme auteur d'un ouvrage manuscrit intitulé : *De choro et cantu ecclesiastico*.

GRAVRAND ou GRAVERAND (N.), né à Caen le 2 avril 1770, a fait ses premières études de musique à la maîtrise de St-Pierre et dans celle du Saint-Sépulcre de cette ville. A l'âge de neuf ans, il eut pour maître de violon un élève de Capron, nommé Queru; plus tard il se rendit à Paris, et y termina ses études sous la direction de M. Baillot. Après avoir été plusieurs années violoniste au théâtre de Caen, M. Gravrand en devint le chef d'orchestre. Professeur de violon et de chant, il conduisit pendant plusieurs années le concert des amateurs avec talent. On a de cet artiste distingué sept recueils de duos pour deux violons, œuvres 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, Paris, Gaveaux, P. Petit et Schlesinger. Ces ouvrages ont obtenu à juste

titre un brillant succès. M. Gravrand a aussi publié trois trios pour violon, alto et violoncelle, op. 6, Paris, S. Gaveaux.

GRAZIANI (....), violoncelliste italien, fut le maître de violoncelle du roi Frédéric-Guillaume premier, lorsqu'il n'était que prince royal. A l'époque de l'arrivée de Duport à Berlin, Graziani ne put se soutenir à côté de lui : il fut éloigné de la cour et mourut en 1787. Cet artiste a publié six solos pour violoncelle, op. 1, Berlin, et six autres solos, op. 2, Paris.

GRAZIOLI (DOMINIQUE), organiste de St-Marc à Venise, fut le successeur de Ferdinand Bertoni, vers 1766. Homme de talent, il a laissé en manuscrit des compositions pour l'église qui sont estimées.

Son fils (Jean-Baptiste), né à Venise vers 1770, lui a succédé comme organiste de la chapelle St-Marc. Il a fait représenter au théâtre S. Benedetto l'opéra bouffe intitulé *Il tempo scopre la verità*, ouvrage faible qui n'a eu qu'un médiocre succès. On a imprimé de sa composition en Allemagne, vers 1799 : 1° Six sonates pour le clavecin, op. 1. 2° Six idem, op. 2. 3° Six sonates pour clavecin et violon, op. 3. Kandler parle avec éloge des pièces d'orgue de cet artiste, qui est mort à Venise en 1820.

Un autre compositeur nommé *Grazioli* vit à Rome, et y a écrit pour le théâtre et pour l'église. Sa musique religieuse n'a point le caractère grave, convenable au sujet ; il a mieux réussi au théâtre. On connaît de lui les opéras intitulés : 1° *Pellegrino bianco;* 2° *Il Taglialegna di Dombar,* Rome, 1828.

GREATING (THOMAS), musicien anglais, vivait dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il a fait imprimer une méthode pour apprendre à jouer du flageolet, intitulée : *The pleasant companion, or new lessons and instructions for the flageolet,* printed for John Playford, 1675. Il y a lieu de croire que cet ouvrage n'est que la traduction d'un autre qui avait paru précédemment en latin, sous ce titre : *Directiones ad pulsationem elegantis et penetrantis instrumenti, vulgo flageolet dicti : Socius iucundus, seu nova collectio lectionum ad instrumentum flageolet,* Londini, 1667. Cet ouvrage est la plus ancienne instruction sur l'art de jouer du flageolet dont j'aie connaissance.

GREBER (JACQUES), musicien allemand, né dans la seconde moitié du dix-septième siècle, se rendit à Londres en 1703. En 1705 il écrivit pour l'ouverture du théâtre de Hay-Market une espèce de mélodrame intitulé : *The loves of Ergasto ;* cet ouvrage fut suivi, en 1706, de *The temple of Love* (le temple de l'Amour). On connaît de Greber, en manuscrit, une cantate pour voix de basse, avec acc. de flûte et de clavecin.

GRECA (ANTOINE LA), *surnommé Fardiola*, du nom de son maître, musicien bénéficié de l'église de Palerme, naquit en cette ville en 1632, et y mourut, à l'âge de 37 ans, le 8 mai 1668. On connaît sous son nom une collection de motets intitulée : *Armonia sacra a* 2, 3, 4 *voci, op.* 1, *libro* 1, Palerme, 1647, in-4°. L'auteur de cet œuvre n'était âgé que de 16 ans lorsqu'il fut publié.

GRECO (GAETANO), habile contrapuntiste, naquit à Naples vers 1680. Ayant été admis comme élève au conservatoire *dei poveri di Giesu Christo*, il eut pour maître Alexandre Scarlatti, à qui il succéda dans les fonctions de professeur de composition. De là il passa à celui de *S. Onofrio*. On ignore l'époque de sa mort. Son plus beau titre à la gloire est d'avoir été le premier maître de Pergolèse et de Vinci.

GREENE (MAURICE), fils d'un ecclésiastique anglais, naquit à Londres en 1696, et fit ses premières études de musique dans le chœur de St-Paul, sous la direction de King. Richard Brind, organiste de cette cathédrale, lui donna ensuite des leçons d'orgue. En 1716, Greene, âgé seulement de vingt ans, fut nommé orga-

niste de St-Dunstan, à Londres; au mois de février 1717 il succéda à Purcell comme organiste de St-André, Holborn, et l'année suivante, l'orgue de St-Paul étant devenu vacant par la mort de Brind, il l'obtint avec 50 livres sterling d'appointemens. Après la mort du Dr. Croft, en 1727, Greene fut nommé organiste et compositeur de la chapelle royale. Trois ans après, il prit le grade de docteur en musique à l'université de Cambridge, et il obtint en même temps le titre de professeur de cette université, en remplacement du Dr. Tudway. Le morceau qu'il composa pour son exercice de docteur en musique fut l'ode de sainte Cécile, de Pope.

Homme médiocre, bien que considéré par ses compatriotes comme un artiste distingué, le docteur Greene, comme tous ceux de son espèce, réussissait surtout par l'intrigue et la flatterie près des hommes puissans qui pouvaient lui être utiles. C'est ainsi qu'il témoignait à Handel une amitié vive et une admiration sans bornes, tandis qu'il agissait de même auprès de Bononcini, rival de ce grand homme, dénigrant l'un auprès de l'autre. Handel, ayant découvert ce manége, rompit avec Greene et l'accabla de son mépris; alors celui-ci leva le masque et devint un des plus ardens détracteurs de Handel. Plus tard, sa conduite fut plus blâmable encore envers Bononcini dans la malheureuse affaire du Madrigal de Lotti (*Voyez* Bononcini), et ce dernier trait le rendit si odieux, qu'il fut obligé de se retirer de l'académie de musique. Un héritage considérable qu'il recueillit après la mort de son oncle *Sergeant Greene,* le consola de ses disgrâces, et le mit en état de vivre indépendant. Il mourut à Londres le 1er septembre 1755. Greene avait composé une suite de leçons pour le clavecin et se proposait de la publier, mais un marchand de musique, nommé Wright, s'en procura une copie prise furtivement, et la fit paraître avec tant de fautes, que Greene fut obligé de la désavouer et de nier qu'il en fût l'auteur. Telle est du moins la version de cette anecdote présentée par quelques écrivains anglais; mais il paraît que les amères critiques que Handel fit de cet ouvrage furent la cause principale du désaveu de Greene. Il a beaucoup écrit pour l'église et a composé plusieurs opéras anglais : on a dit que sa musique dramatique n'était que de la psalmodie, et que ses antiennes sentaient le théâtre. Parmi les ouvrages de sa composition qui ont été publiés, on cite, outre les leçons de clavecin dont il a été parlé précédemment : 1° *Te Deum,* exécuté dans l'église de St-Paul en 1724. 2° 40 antiennes avec orchestre, dans le style dramatique de son temps. 3° *The Amoretti of Spencer* (sonnets en musique). 4° *Song of Deborah.* 5° *Collection of catches, canons and two parts songs.* 6° Deux livres de cantates et de chansons anglaises, Londres in-fol. 7° 6 *select anthems in score* (6 antiennes choisies en partition) par Greene, Croft, et Purcell. Londres, Preston. 8° 3 concertos pour le clavecin. Londres, Bland. 9° Leçons pour le clavecin, *ibid.* 10° 3 sonates séparées pour le clavecin, *ibid.* 11° Sonate pour clavecin et violon. Londres, Preston. 12° *XII capital voluntaries with fugues* (12 grands préludes avec fugues). Londres, Bland. 13° Quatuors pour 4 violes. Londres, Preston. Dans ses dernières années, Greene s'occupa presque exclusivement de corriger les fautes de copie des meilleurs morceaux de musique d'église composés par les compositeurs les plus célèbres de l'Angleterre, et de les disposer en collection. Avant de mourir il remit ce travail au Dr. Boyce, son ami, qui le termina et qui le publia. Cette collection est la plus belle et la plus complète qui ait paru en Angleterre.

GREFINGER (Wolfgang), musicien allemand qui vécut dans la première moitié du 16e siècle, est connu par quelques chansons à 4 voix qui se trouvent dans un recueil imprimé vers 1548, en 4 vol. obl.

cité par Gerber, et qui est à la bibliothèque de Zwickau.

GRÉGOIRE Ier (S.), surnommé *le Grand*, fut élu pape en 590, et succéda à Pélage II. Il était fils du sénateur Gordien, et descendait d'une ancienne famille patricienne. Il mourut à Rome le 12 mars 604, à l'âge de 62 ans, et dans la quatorzième année de son pontificat. Les événemens de sa vie appartiennent à l'histoire de l'église, et ce n'est point ici qu'ils doivent être rapportés; on se bornera donc dans cet article à rappeler la réforme que ce pape fit du chant de l'église, qui, depuis ce temps, prit son nom, et fut appelé *chant grégorien*. On peut voir au *Résumé philosophique de l'histoire de la musique*, placé en tête de ce dictionnaire biographique (p. CLI et suiv.), en quoi consista la réforme de saint Grégoire, comment il constitua les huit tons du plain-chant qui sont encore en usage dans l'église, et de quelle manière il composa l'antiphonaire, auquel il donna le nom de *centonien*, parce qu'il était formé de fragmens pris dans les anciennes mélodies grecques réunies à celles de S. Ambroise, de Paulin, de Licentius et de quelques autres. Grégoire établit à Rome une école où l'on enseignait aux enfans le chant tel qu'il l'avait réglé : il ne dédaignait pas de la présider lui-même. L'antiphonaire, c'est-à-dire, le texte des antiennes mis en ordre, a été publié dans le troisième volume des œuvres de ce Père de l'église, publiées à Paris en 1705 (4 vol. in-fol.); quant au chant authentique de ces antiennes, fixé par Grégoire, il n'existe point, ou du moins, on ne connaît point aujourd'hui de manuscrit où on puisse le retrouver. La plupart des mélodies en usage dans l'église ont été composées dans des temps postérieurs, et du chant grégorien il ne reste plus guère que la tonalité. La quantité rhythmique avait presque disparu de la langue latine chantée au temps de saint Grégoire; on croit qu'il acheva de l'effacer, et que toutes les syllabes étaient notées à temps égaux dans son antiphonaire. Le chant à notes égales s'est conservé chez les Chartreux jusqu'à nos jours.

GRÉGOIRE DE BRIDLINGTON, chanoine régulier de l'ordre de St-Augustin, fut ainsi appelé parce qu'il était préchantre dans un monastère à Bridlington, ville du comté d'York en Angleterre, et qu'il en fut nommé prieur en 1217. Tanner le cite, dans sa Bibliothèque britannique (p. 358), comme auteur d'un livre intitulé : *De Arte musices lib. III*. Aucun catalogue imprimé des bibliothèques d'Angleterre ne mentionne cet ouvrage.

GRÉGOIRE (PIERRE), docteur en droit, né à Toulouse vers 1510, enseigna d'abord le droit à Cahors, puis à Toulouse. Le duc Charles l'attira en Lorraine, et lui confia une chaire de droit civil et de droit canon dans l'académie de Pont-à-Mousson. Il s'y distingua et mourut et 1597. Au nombre des ouvrages qu'il a publiés, il en est un qui a pour titre : *Syntaxis artis mirabilis, Libris XL comprehensa*. Lugduni, 1574. 2 vol. in-8°. Il y traite de la musique, en vingt pages, dans les chapitres 3-21 du douzième livre. Il y a eu des éditions de cet ouvrage publiées à Cologne en 1600 et 1610.

GREGORI (JEAN-LAURENT), violoniste et compositeur du dix-septième siècle, était au service de la république de Lucques en 1695. Il a fait imprimer de sa composition : 1° *Arie in stile francese a 1 e 2 voci*. Lucques 1698. 2° *X concerti a 4 voci*. ibid. 1698. 3° *Cantate da camera a voce sola*. ibid; 1699.

GREGORIO (ANNIBAL), compositeur, né à Sienne vers la fin du 16e siècle, fut maître de chapelle de l'église cathédrale de cette ville, et membre de l'académie des *intronati*. On a de sa composition : *Il primo libro de madrigali a cinque voci, Stampa del Gardano*, Venetia, 1617, in-4°. Cet ouvrage ne se distingue par aucune qualité particulière. Il paraît que Gregorio était peu satisfait du succès

de ses ouvaages, car il se plaint beaucoup de l'envie et des envieux, dans l'épître dédicatoire de ce recueil. Un autre ouvrage de ce musicien est connu sous ce titre : *Sacræ cantiones* et *Lamentationes* 2, 3 *et* 4 *vocum*. Sienne, 1620.

GREGORIUS (P.), compositeur de musique d'église, né en Allemagne, est connu par un ouvrage de sa composition intitulé : *Encomium verbo incarnato ejusdemque matri musicis decantatum*. Ingolstadt, 1618.

GREGORY (JEAN), savant antiquaire et orientaliste, né à Amsterdam en 1607, a passé la plus grande partie de sa vie en Angleterre, et est mort à Hindlington en 1646. Dans ses *Opera posthuma*, publiées à Londres, 1650-1683, in-4°, on trouve une dissertation intitulée *De More Canendi symbolum Nicæum*. Il y traite (p. 49 et suiv.) : *De Organis musicis hydraulicis et pneumaticis*.

GREINER (JEAN-CHARLES), mécanicien et facteur d'instrumens à Wetzlar, né en cette ville en 1753, a exécuté un instrument à clavier monté de cordes de boyau, mises en vibration par de petits archets cylindriques, à l'imitation d'une ancienne invention renouvelée en 1754 par Hohlfeld de Berlin. En 1779, Greiner construisit un de ces instrumens où, sur l'invitation de l'abbé Vogler, il avait adapté un piano ordinaire. Cette combinaison de Greiner offrait beaucoup d'imperfections; Schmidt, facteur allemand fixé à Paris, l'a reproduite dans un instrument qui a été mis à l'exposition des produits de l'industrie à Paris, en 1806. Depuis lors il a été fait, d'après divers systèmes, différens essais d'instrumens à claviers, à cordes et à sons soutenus; celui de M. Dietz fils est resté jusqu'à ce jour le moins imparfait. Greiner est mort à Wetzlar le 8 octobre 1798, à l'âge de 55 ans.

GREINER (JEAN-THÉODORE), fils d'un violoniste de la chapelle du duc de Wurtemberg, naquit à Stuttgard vers le milieu du dix-huitième siècle. On a de lui : 1° Symphonies pour l'orchestre, op. 1 et 2. Amsterdam, 1784. 2° Six duos pour deux flûtes, *ibid*. Il a laissé aussi en manuscrit plusieurs trios pour le clavecin.

GREININGER (AUGUSTIN), compositeur allemand du dix-septième siècle, a publié des motets sous ce titre : *Cantiones sacræ* 1, 2 *et* 3 *voc. cum et sine instrum*. Augsbourg, 1681, in-4°.

GREITER (MATHIEU), musicien de la cathédrale de Strasbourg, mort dans cette ville le 20 décembre 1550, a publié un traité de musique intitulé *Elementale musicum juventuti accomodatum*. Strasbourg, 1544, in-8°. Il y a une seconde édition de cet ouvrage, Strasbourg 1546.

GRENET (. . . . .), directeur du concert de Lyon et maître de musique de l'académie royale de cette ville, a donné à l'Opéra de Paris, en 1737, un ballet intitulé *le Triomphe de l'harmonie*. La musique de cet ouvrage fut applaudie : on remarqua surtout la troisième entrée qui était celle d'*Amphyon*. Quelques années après, Grenet donna *le Triomphe de l'amitié*, divertissement, et enfin il fit représenter, en 1759, *Apollon, berger d'Admette*, en un acte. Ce musicien est mort à Paris en 1761.

GRENET (CLAUDE DE), compositeur et amateur de musique, est né le 24 avril 1771. Dans sa jeunesse il servit comme officier au régiment d'Orléans; depuis long-temps il s'est retiré à Chartres pour y cultiver la musique pour laquelle il a un goût passionné. Kuhn, musicien de la chapelle de Dresde, lui a donné les premières leçons de piano et de composition; mais M. De Grenet doit surtout à ses lectures ce qu'il sait de la théorie de la musique. Il a publié : 1° Trois œuvres de sonates pour le piano, Paris, Gaveaux. 2° Sept concertos pour divers instrumens. 3° 6 romances avec accompagnement de piano, op. 1. *ibid*. 4° Plusieurs œuvres de quintettes et de quatuors pour violon, Paris, Launer. Il a en manuscrit un très grand

nombre de compositions instrumentales qui ont été exécutées à Paris en 1829 et 1830.

GRENIÉ (....), amateur de musique, né à Bordeaux vers 1762, était jeune lorsqu'il se rendit à Paris, où il occupa des emplois dans des administrations publiques ou particulières jusqu'en 1830. On lui doit l'invention de l'instrument qu'il a appelé *orgue expressif*. En 1810 il fit connaître le premier de ces instrumens qui n'était qu'un orgue de chambre; il le soumit à l'examen de l'Institut de France et du conservatoire de Paris, et des rapports favorables furent faits par le physicien Charles et par Méhul, au nom de ces institutions, et imprimés dans la même année à Paris chez Porthmann. Depuis lors, M. Grenié a construit des orgues expressifs sur des échelles beaucoup plus considérables au conservatoire de Paris, et au couvent du *Sacré-Cœur* de cette ville, et M. Biot a donné une analyse détaillée, mais assez peu exacte, des principes qui ont dirigé M. Grenié, dans son grand traité de Physique, et dans l'abrégé de cet ouvrage, en 2 vol. in-8°. Plusieurs tentatives avaient été faites long-temps avant M. Grenié pour obtenir dans l'orgue le *crescendo* et le *decrescendo* des sons. Le premier moyen dont on s'était servi consistait à ouvrir des trappes à la caisse de l'instrument, et à les refermer par une pédale, pour laisser entendre les sons avec plus ou moins d'intensité; à ces trappes on avait ensuite substitué des jalousies qui avaient diminué le défaut du bâillement que faisaient entendre les trappes. On avait aussi trouvé le moyen de faire sortir successivement des registres qui ajoutent des unissons à d'autres unissons, et augmentent ainsi la puissance du son, mais non par une gradation insensible comme le véritable *crescendo*. La découverte de M. Grenié consiste en un procédé mécanique pour ouvrir ou fermer progressivement la soupape qui fournit du vent aux tuyaux, de manière à modifier la puissance d'insufflation d'une manière analogue à celle d'un musicien qui joue du hautbois, de la clarinette ou du basson, et cela par la pression plus ou moins forte du pied sur une pédale. De plus, ayant remarqué que les battemens de l'anche sur les parois du bec, ou de la rigole, donnent à la qualité du son quelque chose de rauque et de dur, M. Grenié a ajusté celles de son instrument de manière à agir librement dans l'ouverture qui lui est laissée, et sur laquelle elle est ajustée avec beaucoup de précision. L'élasticité naturelle de l'anche suffit pour la ramener après qu'elle a été mise en vibration par l'air, et de cette manière s'opère le mouvement alternatif et vibratoire d'où résulte un son beaucoup plus pur que dans les jeux où l'anche bat sur les parois de la rigole. C'est ce même procédé qui a été employé dans tous les instrumens du genre de l'*Ælodion*, tels que le *physharmonica*, l'*aérephone*, etc.[1]. La difficulté de maintenir l'accord des flûtes avec les jeux d'anches, sous une pression non constante du vent, a déterminé M. Grenié à ne mettre dans

[1] Cette invention n'était pas absolument nouvelle; un Allemand, nommé Kratzenstein, qui vivait à Saint-Pétersbourg sous le règne de Catherine, paraît avoir employé le premier les anches libres dans les tuyaux d'orgue. Rackwits, l'abbé Vogler, Sauer, Kober et d'autres Allemands avaient employé ensuite ces anches dans des instruments construits avant 1807. M. Godefroi Weber, en rappelant ces faits dans le n° 43 de la *Cæcilia*, a contesté les droits de M. Grenié à cette amélioration du système des jeux d'anches; mais outre que M. Grenié n'a jamais été en Allemagne et ne sait pas un mot d'allemand, il est prouvé par les registres des séances du comité d'enseignement du conservatoire de Paris lui sont entre les mains de M. Vinit, ancien secrétaire de cette école, que douze ans avant de produire son orgue expressif en public, il a fait le 20 nivôse an VI (janvier 1798) des essais de comparaison entre des tuyaux à anches ordinaires et à anches libres.

En ce qui concerne la théorie des jeux d'orgue à augmentation et diminution de son, on trouve d'excellentes observations dans la dissertation de M. Guillaume Weber (voyez ce nom) intitulée : *Leges oscillationis Oriundæ conjungatur, ut oscillare non possint, nisi simul et synchronice, exemplo illustratæ tuborum linguatorum*. Halle, 1827. On peut voir aussi sur le même sujet un morceau du même savant dans le n° 43 de la *Cæcilia*, et la *Revue musicale*, t. XI. p. 237 et 353.

ses premiers instrumens que des jeux d'anche; car on sait que les flûtes montent lorsqu'on souffle avec force dans leur embouchure, tandis qu'elles baissent progressivement à mesure qu'on diminue la puissance d'insufflation; mais depuis lors, l'ingénieux inventeur de l'orgue expressif a trouvé un moyen pour maintenir la justesse des flûtes sous une pression quelconque du vent en l'établissant au point le plus faible, avec un compensateur placé au dessus de l'orifice des tuyaux qui, abaissé par un petit soufflet qui se soulève en raison du vent surabondant entré dans une rainure placée parallèlement à l'un des côtés du tuyau, rétablit l'équilibre de l'intonation. M. Érard a complété le système de l'orgue expressif au moyen d'un clavier particulier de récit dont chaque tuyau a son expression propre et indépendante par l'ouverture progressive de sa soupape résultante de la pression plus ou moins forte du doigt sur la touche. M. Grenié a publié un petit écrit qui a pour titre : *Réponse à un article inséré au Journal des Débats du* 16 *septembre dernier* (1829), *et extrait de divers rapports faits par l'Institut et par le Conservatoire de musique sur les petites et grandes orgues expressives de Grenié*, Paris, sans date (1829), 1 feuille in-8°.

GRENIER (GABRIEL), harpiste et compositeur, vécut à Paris dans la dernière moitié du dix-huitième siècle. Il y a publié 1° Six romances avec accompagnement de harpe ou de piano, Paris, Leduc, 1793. 2° Sonates pour la harpe, Paris, Cousineau. 3° Premier recueil de divertissemens pour harpe et violon obligé, op. 7, Paris, Leduc, 1794.

GRENSER (AUGUSTE), facteur d'instrumens de la cour de Dresde, né en 1720 à Wiehe, en Thuringe, a eu de la réputation pour les flûtes, hautbois, clarinettes et bassons sortis de ses ateliers. Il avait étudié l'art de la facture des instrumens chez Pœrchmann, à Leipsick. A l'âge de dix-neuf ans, il se rendit à Dresde, et pendant 55 ans il y travailla avec succès. En 1796 il a cédé son établissement à son neveu, et s'est retiré. Il vivait encore en 1810, âgé de 90 ans.

GRENSER (HENRI), neveu et élève du précédent, est le premier inventeur de la clarinette basse; il fit connaître cet instrument en 1793. Il a donné quelques renseignemens dans l'*Intelligenz Blatt* de la Gazette musicale de Leipsick (an II, n° 11) sur la construction de ses flûtes et sur celles de Tromlitz; enfin il a fait une description d'une invention relative à la flûte dans la 13me année de cette Gazette (p. 775).

GRENZER (JEAN-FRÉDÉRIC), né à Dresde, était hautboïste de la musique particulière du roi de Suède en 1783. En 1779, il a fait graver chez Hummel à Berlin, six trios pour la flûte. On connaît aussi de cet artiste un concerto pour le basson et quelques symphonies en manuscrit.

GRESEMUND (THÉODORE), docteur en droit, né à Spire dans la deuxième moitié du quinzième siècle, fit imprimer, à l'âge de quinze ans : *Dialog. in septem artium liberalium defensionem*. Le cinquième dialogue contient une apologie de la musique. Gresemund est mort à Mayence en 1512.

GRESNICK (ANTOINE-FRÉDÉRIC), compositeur dramatique, né à Liége en 1752, fut envoyé fort jeune comme pensionnaire au collége liégeois de Rome, y fit de bonnes études musicales, et alla les terminer à Naples, sous la direction de Sala. Il paraît qu'il écrivit pour les théâtres de Naples avant 1780, car il est compté au nombre des compositeurs dramatiques dans l'Almanach des Théâtres de cette année; cependant on ne trouve point de traces de ses premiers travaux. On sait seulement qu'il alla à Londres une première fois avant 1784. Dans cette même année il retourna en Italie et y composa *Il Francese bizzarro*, opéra bouffe, qui fut joué à Sargono. Rappelé à Londres en 1785, il y écrivit *Demetrio*, en 3 actes, *Alessan-*

dro nell'Indie, en 3 actes, et *La Donna di cattiva umore*. Le succès de ces ouvrages le fit choisir pour être directeur de la musique du prince de Galles. En 1786 il écrivit *Alceste* pour la célèbre cantatrice Mara. Après un séjour de six ans en Angleterre, il vint à Paris en 1791. ne put y trouver l'emploi de son talent, et se rendit à Lyon comme chef d'orchestre du Grand Théâtre. Il y écrivit un grand opéra intitulé *L'Amour à Cythère,* qui fut représenté en 1793. Le succès de cet ouvrage, qui fut joué dans la même année sur six théâtres de Paris [1], le ramena dans cette ville. Il travailla d'abord pour le théâtre de la rue de Louvois, rival des théâtres Favart et Feydeau, et y donna : 1° *Le Savoir-faire*, en 2 actes, 1795. 2° *Les Petits Commissionnaires,* un acte, 1795. 3° *Éponine et Sabinus*, 2 actes, 1796. 4° *Les Faux Mendians,* un acte, 1796. 5° *Le Baiser donné et rendu*, un acte, 1796; joli ouvrage dont la partition a été gravée. Au théâtre Montansier : 6° *Les Extravagances de la vieillesse*, un acte, 1796; même sujet que *Le Jeune Sage et le Vieux Fou,* de Méhul. 7° *La Forêt de Sicile,* 1797, 2 actes; la partition a été gravée. 8° *Le Petit Page, ou la Prison d'État,* un acte, 1797. 9° *Les Faux Monnoyeurs, ou la vengeance,* drame en 3 actes, mêlé de chant, 1797. 10° *Le Tuteur original,* 1 acte, 1797. 11° *La grotte des Cévennes*, en un acte, 1708. 12° *L'heureux procès, ou Alphonse et Léonore*, en un acte, au théâtre Feydeau, 1798. La partition a été gravée. 13° *La Tourterelle dans les bois,* en un acte, au théâtre Montansier, 1790. 14 *Rencontres sur rencontres,* en un acte, au même théâtre, 1799. 14° *Le Rêve*, au théâtre Favart, en un acte, 1799; joli ouvrage; la partition a été gravée. 16° *Léonidas ou les Spartiates,* en un acte, à l'Opéra, en société avec Persuis. Cet ouvrage ne réussit pas. Gresnick avait écrit depuis près d'un an *La Forêt de Brahma*, en 3 actes, pour l'Opéra, sur un poème de Mme Bourdic Viot; mais au moment où il espérait qu'on allait jouer cet ouvrage, il apprit que sa musique n'était reçue *qu'à correction ;* cette déception et la chute de *Léonidas* lui causèrent un profond chagrin qui le conduisit au tombeau, le 16 octobre 1799, à l'âge de 47 ans. Indépendamment des ouvrages cités précédemment, on a gravé de sa composition : 1° *Amusement social*, recueil d'ariettes avec acc. de piano, Paris. 2° *Récréations nouvelles,* ariettes, duos et romances, *idem*, *ibid*. 3° 10 romances et ariettes avec acc. de piano ou harpe et violon ou flûte, Paris, 1797. 4° Duo italien : *Questa è la bella face*, avec accompagnement de piano ou harpe et violon ou flûte, *ibid., 1797.* 5° Symphonie concertante pour clarinette et basson, avec orchestre, exécutée aux concerts de Feydeau, Paris, Pleyel, 1797. Il y a du goût et une certaine grâce mélancolique dans la musique de Gresnick, mais elle manque de verve et d'effet scénique; de là vient qu'elle n'a point obtenu de succès populaires.

[1] Il y avait alors beaucoup de théâtres à Paris où l'on jouait l'opéra.

GRESSET (JEAN-BAPTISTE-LOUIS), né à Amiens en 1709, s'est placé par son joli poème de *Vert-Vert* et sa comédie du *Méchant* au nombre des bons poètes français. Il entra dans l'ordre des Jésuites à l'âge de seize ans, fut envoyé à Paris pour y compléter son instruction, et rentra plus tard dans le monde où l'appelaient ses succès littéraires. Admis à l'Académie française en 1748, il se retira dans le lieu de sa naissance quelques années après, y fonda une académie, s'en repentit bientôt, puis se fit dévot par faiblesse, et finit par désavouer ses titres à la renommée. Il mourut à Paris le 16 juin 1777. En 1737 il a fait imprimer un *Discours sur l'harmonie* (Paris, in-8° de 89 pages) qui a été inséré depuis lors dans toutes les éditions de ses œuvres. Gresset avait écrit d'abord ce discours en latin; il le traduisit en

français pour le publier. Ce morceau, vide de faits et d'idées, n'a pu sortir que de la plume d'un homme entièrement étranger à la connaissance et au sentiment de l'art. Il a cependant été traduit en allemand par Wolf, commissaire général à Wolfenbuttel, sous le titre : *Die Harmonie, ein Rede*, Berlin, 1752, in-4°. Il en existe aussi une traduction hollandaise intitulée : *Lof der Harmony*, Amersfort, 1776, grand in-8°.

GRÉTRY (ANDRÉ-ERNEST-MODESTE), né à Liége, le 11 février 1741, reçut le jour d'un musicien pauvre, qui était violoniste à la Collégiale de Saint-Denis. Une constitution faible, que divers accidens graves ébranlèrent encore, semblait le rendre peu propre au travail, et ne lui promettre qu'une existence courte et valétudinaire; cependant il vécut longtemps, fut rarement malade, et produisit un grand nombre d'ouvrages.

Dans son enfance, on ne connaissait guère d'autre éducation musicale que celle qu'on recevait dans les maîtrises de cathédrales; aussi fut-il placé à la Collégiale comme enfant de chœur, à l'âge de six ans. Cette condition était fort pénible autrefois, parce que les maîtres de musique, nourris dans les préjugés d'une éducation despotique, croyaient ne pouvoir user de trop de sévérité envers leurs élèves; dans la maîtrise de Liége, l'existence d'un enfant de chœur était un supplice continuel.

Une dureté excessive et déraisonnable de la part des maîtres n'est pas propre à hâter les progrès des élèves; il ne faut donc pas s'étonner si ceux de Grétry furent bien lents. On le crut incapable d'apprendre la musique, et son père fut obligé de le retirer de la maîtrise pour le confier aux soins d'un professeur habile, nommé Leclerc, qui fut depuis maître de musique à la cathédrale de Strasbourg. Celui-ci, aussi doux que le premier était brutal, rendit bientôt Grétry bon lecteur. Mais l'arrivée à Liége d'une troupe de chanteurs italiens qui jouait les opéras de Pergolèse, de Baranello, etc., fut l'événement qui contribua le plus à développer en lui l'instinct de la musique; c'est en assistant aux représentations de ces ouvrages qu'il prit un goût passionné pour l'art dans lequel il s'est fait ensuite une grande réputation.

Comme tous ceux que la nature a destinés à être compositeurs, Grétry commença à écrire presque dans l'enfance, et sans avoir appris les premiers élémens de la composition. Ses premiers ouvrages furent un motet à quatre voix, et une espèce de fugue instrumentale qu'il fit en suivant pas à pas une autre fugue dont il retourna le sujet. Ces premières productions parurent des merveilles aux amis de sa famille; mais le fruit le plus avantageux qu'il en retira fut qu'on sentit la nécessité de lui donner un maître d'harmonie. Renekin, organiste de la Collégiale, lui en enseigna les principes, et peu de temps après le maître de chapelle de Saint-Paul, Moreau, commença à lui donner des leçons de contrepoint. Mais déjà il était trop tard pour qu'il pût donner à ses études l'attention nécessaire; la fermentation de son imagination y mettait un obstacle invincible. « Je n'eus pas assez de patience pour « m'en tenir à mes leçons de composition, « dit-il; j'avais mille idées de musique « dans la tête, et le besoin d'en faire usage « était trop vif pour que je pusse y résister. Je fis six symphonies; elles furent « exécutées dans notre ville avec succès. » (Essais sur la musique, t. Ier, p. 33.) Cette histoire est celle de tous les musiciens qui ont entrepris l'étude de leur art dans l'âge des passions, et lorsque le besoin de produire se fait déjà sentir; elle explique les causes de l'ignorance où Grétry est resté toute sa vie des procédés de l'art d'écrire la musique, et son peu d'aptitude à s'en instruire.

Un chanoine de la cathédrale de Liége avait suggéré au jeune compositeur la pensée d'aller à Rome. Le désir d'étudier n'était pas le motif le plus puissant pour

l'engager à faire ce voyage. L'attrait d'un pays nouveau, le besoin de mouvement et d'agitation qu'on éprouve à dix-huit ans, et la persuasion qu'on est appelé à de hautes destinées, occupent surtout à cet âge. Quoi qu'il en soit, il fallait, pour entreprendre ce voyage, obtenir des secours du chapitre de Liége, car les parens de Grétry n'étaient pas riches. Une messe qu'il fit exécuter décida les chanoines à lui accorder ce qu'il désirait, et il partit en 1759, pour la capitale du monde chrétien. Arrivé à Rome, il y fit choix de Casali pour maître de contrepoint, et étudia pendant quatre ou cinq ans sous la direction de ce professeur distingué, dont il ne paraît pas avoir apprécié le mérite. Sa manière d'écrire l'harmonie dans ses opéras, et son embarras visible lorsqu'il parle de cette science dans ses *Essais sur la musique*, prouvent que son temps fut assez mal employé. Ce n'était pas à être harmoniste qu'il était destiné : son génie le portait surtout à la musique dramatique et à l'expression des paroles.

Il avait composé quelques scènes italiennes et des symphonies qui furent entendues avec plaisir, et qui lui procurèrent un engagement pour le petit théâtre d'Aliberti, à Rome. L'intermède qu'il écrivit était intitulé *Le Vendemiatrice :* il fut bien accueilli par le public romain. Ce premier essai était de bon augure, et présageait au jeune musicien les succès qu'il a obtenus depuis. Ce fut peu de temps après que le hasard lui fit connaître le genre qu'il était appelé à traiter. Un secrétaire de la légation française lui avait prêté la partition de *Rose et Colas*. Charmé par la musique naturelle et gracieuse de Monsigny, et par le genre de l'ouvrage, Grétry sentit tout à coup sa véritable vocation : il s'éprit de passion pour l'opéra-comique français. Paris pouvait seul lui offrir les moyens d'utiliser le talent qu'il tenait de la nature; il le comprit et partit de Rome avec d'heureux pressentimens.

Grétry quitta l'Italie au mois de janvier 1767, après y avoir passé neuf ans, et se dirigea sur Genève. Il s'y arrêta dans l'intention de voir Voltaire et d'en obtenir un poème d'opéra-comique. Quoique bien accueilli par ce grand homme, il n'en eut qu'une promesse vague pour un temps éloigné. Il y avait alors à Genève un Opéra-Comique français; Grétry voulut y essayer son talent pour ce genre, et refit la musique d'*Isabelle et Gertrude*. L'ouvrage fut joué avec succès et eut six représentations, ce qui est beaucoup pour une petite ville comme était alors Genève. La nécessité de pourvoir à son existence l'obligeait à donner des leçons; les femmes les plus distinguées de la ville voulurent l'avoir pour maître, en sorte qu'il jouissait d'une certaine aisance. Mais près d'une année s'était écoulée sans aucun résultat pour sa gloire; il avait vingt-huit ans et n'était pas connu : Voltaire lui conseilla d'aller directement au but et de se rendre à Paris, seul endroit, disait-il, où l'on peut aller promptement à l'immortalité. Il suivit ce conseil et arriva bientôt dans la grande ville, plein d'espérances et d'illusions qui ne tardèrent pas à être dissipées.

Ce qu'il y a de plus difficile pour un musicien qui veut travailler pour le théâtre, et qui n'est pas connu, c'est d'inspirer assez de confiance à quelque poète pour qu'il consente à hasarder le sort d'une pièce entre ses mains. Près de deux années furent perdues par Grétry en sollicitations infructueuses. Enfin Du Rozoy, dont le nom était aussi ignoré que le sien, écrivit pour lui *Les Mariages Samnites*, ouvrage en trois actes, destiné à la Comédie Italienne, mais qu'on trouva d'un genre trop noble pour ce spectacle, et qu'on fut obligé d'arranger pour l'Opéra. Après bien des délais, on indiqua la première répétition. « C'est ici, dit le compositeur, qu'il « faudrait une plume exercée pour décrire « ce que j'entrevis de fâcheux sur la mine « des musiciens rassemblés; un froid gla-

« cial régnait partout : si je voulais, pendant l'exécution, ranimer de ma voix « ou de mes gestes cette masse indolente, « j'entendais rire à mes côtés et l'on ne « m'écoutait pas. » Ce fut encore pis le soir où la cour s'était rassemblée chez le prince de Conti pour entendre l'ouvrage avec l'orchestre : tout alla au plus mal, et chacun sortit persuadé que Grétry n'était point appelé à faire de la musique dramatique. Heureusement le comte de Creutz, envoyé de Suède, ne partagea pas l'opinion générale : il prit l'auteur des *Mariages Samnites* sous sa protection, et obtint de Marmontel qu'il lui confiât la petite comédie du *Huron*. La pièce, représentée le 20 août 1768, alla aux nues. La mélodie des airs du *Huron* est agréable et facile, et déjà l'on y remarque le talent naturel de l'auteur pour l'expression des paroles; mais le peu d'élégance des formes musicales y est d'autant plus frappant que ce musicien arrivait d'Italie, où il avait passé près de dix ans, à l'époque où Piccinni, Jomelli, Majo et Galuppi produisaient des modèles de perfection en ce genre. On ne vit peut-être pas alors tout ce que Grétry pourrait faire par la suite; mais on put juger de ce qui lui manquerait toujours.

Quelques mois après le *Huron* parut *Lucile*, où l'on trouve un quatuor (*Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille ?*) que tout le monde connaît, et qui est le seul morceau qu'on ait retenu. Mais *le Tableau parlant*, qui fut donné presque dans le même temps (1769), plaça dès ce moment Grétry au rang des meilleurs compositeurs français : cet ouvrage a survécu aux diverses révolutions que la musique a éprouvées. Malgré les conditions désavantageuses de la comédie lyrique, où les airs se succèdent rapidement, et dans laquelle la même scène en contient même plusieurs, malgré l'instrumentation faible et les formes vieillies de cette pièce, on l'écoute encore avec plaisir parce que les mélodies en sont charmantes, naturelles, expressives. Rien de plus gracieux que le *cantabile* du duo de Colombine et de Pierrot : ce morceau serait un chef-d'œuvre, si la modulation en était plus variée, et si Grétry n'avait maladroitement parcouru deux fois la même série de tons, au lieu de transporter la réponse du motif principal à la dominante.

Trois opéras, *Sylvain*, *les Deux Avares*, et *l'Amitié à l'épreuve*, furent composés par Grétry dans l'année 1770. On a beaucoup vanté le premier, dans sa nouveauté; le duo, *Dans le sein d'un père*, a eu surtout grand nombre d'admirateurs; néanmoins cet ouvrage m'a toujours paru languissant et l'un des moins remarquables de l'auteur. Le duo même, quoiqu'on y trouve une belle phrase, manque de plan et n'est pas écrit dans les limites naturelles des voix. Le *Sylvain* est une des compositions de Grétry qui ont le plus vieilli; il a disparu du théâtre depuis quelques années, et tout porte à croire qu'il n'y sera plus entendu. On ne joue plus *les Deux Avares*, parce que le genre de la pièce n'est plus à la mode; mais on y trouve un duo du meilleur comique; c'est celui, *Prendre ainsi cet or, ces bijoux*, un chœur de janissaires excellent (*Ah ! qu'il est bon, qu'il est divin !*), et plusieurs autres morceaux agréables. *L'Amitié à l'épreuve* n'a point réussi; néanmoins la musique en est fort bonne : c'est un des ouvrages les mieux écrits de l'auteur.

Le succès de *Zémire et Azor*, qu'on joua dans l'automne de 1771, fut éclatant; l'imagination de Grétry s'y montra dans toute sa fraîcheur; jamais il n'avait été plus riche de motifs heureux que dans cet opéra. Rien de plus piquant que l'air, *Les esprits dont on nous fait peur*; rien de plus suave que le rondo, *Du moment qu'on aime, etc.* Malgré les transformations de certaines parties de la musique, de pareilles inspirations ne peuvent cesser d'être belles ni d'intéresser les artistes sans préjugés. Il y a aussi une multitude de phrases charmantes dans *L'Ami de la*

Maison : c'est un tour de force que d'avoir pu intéresser par la musique dans une comédie aussi froide, aussi longue. En voulant répéter cette espèce de défi dans *le Magnifique,* Grétry fut moins heureux. On a donné souvent des éloges à la scène de la rose, ce qui n'empêche pas cette scène d'être longue et ennuyeuse. Il n'en est pas de même de *La Rosière de Salency,* qui fut jouée en 1774 ; là, tout est frais, élégant, dramatique. On connait l'air, *Ma barque légère ;* l'ouvrage fourmille de jolis traits qui ne le cèdent pas à celui-là. *La Fausse Magie* est une des mauvaises pièces que Marmontel a écrites pour Grétry. Il s'en attribuait tout le succès, et ne s'apercevait pas qu'elles ne devaient leur existence qu'à la musique. C'est l'esprit du musicien qui a soutenu *La Fausse Magie* et non celui du poète. Que de fois on est retourné entendre le duo : *Quoi! c'est vous qu'elle préfère!* Sans ce duo et quelques jolis motifs, personne n'aurait eu le courage de voir la pièce.

Grétry n'était pas né pour la tragédie lyrique. Il ne manquait cependant pas de force d'expression ; mais il ne pouvait soutenir un ton élevé pendant trois ou cinq actes. *Céphale et Procris,* qu'il donna au mois de mai 1775, *Andromaque,* jouée en 1780, *Aspasie,* et *Denys-le-Tyran,* tous représentés sans succès à l'Opéra, en sont la preuve. Le duo, *Donne-la-moi dans nos adieux,* est cependant célèbre ; on y trouve plusieurs belles phrases, mais le morceau est mal disposé pour les voix et généralement mal écrit. D'ailleurs, ce n'est point assez qu'un duo dans un opéra en trois actes.

La renommée de Grétry s'augmentait à chaque production de sa plume; *Le Jugement de Midas* (1778), *L'Amant Jaloux* (même année), *Les Événemens imprévus* (1779), *Aucassin et Nicolette* (même année), *L'Épreuve Villageoise* (1784), et surtout *Richard Cœur-de-Lion* (1785), mirent le comble à sa gloire, et dès lors il n'eut plus de rivaux en France pour l'opéra-comique. Ces ouvrages sont si connus qu'il est inutile de s'étendre sur leur mérite. Quant aux défauts que les musiciens peuvent y trouver, ils prennent en partie leur source dans le goût français de l'époque où leur auteur écrivait, et dans les moyens d'exécution dont il pouvait disposer. *La Caravane du Caire, Panurge* et *Anacréon chez Polycrate,* introduisirent à l'Opéra le genre de demi-caractère, et même le genre bouffe, car *Panurge* n'est qu'un opéra bouffon. Grétry était plus apte à traiter ces deux styles que celui de la tragédie ; aussi réussit-il complètement. Peu d'ouvrages ont été joués aussi souvent que ceux qui viennent d'être nommés; *La Caravane* a été long-temps la ressource des administrateurs de l'Opéra.

Au milieu des succès dont l'auteur de tant de productions voyait couronner ses travaux, un nouveau genre de musique, créé par Méhul et par Cherubini, s'était introduit sur la scène de l'Opéra-Comique. Cette musique, plus forte d'harmonie, plus riche d'instrumentation, et beaucoup plus énergique que celle de Grétry, devint tout à coup à la mode au commencement de la révolution, et fit oublier pendant plusieurs années *le Tableau parlant, L'Amant jaloux* et *la Fausse Magie.* Il n'y a point d'auteur qui se résigne de bonne grâce à l'oubli du public : Grétry fut très-sensible à cette sorte de disgrâce, à laquelle il n'était pas préparé. Il n'aimait pas la musique nouvelle, mais il regrettait que des études plus fortes ne l'eussent point mis en état de lutter avec ses nouveaux adversaires : toutefois, comme on ne se rend jamais justice sur ce qui touche l'amour-propre, il ne se considéra pas comme vaincu, et il voulut rentrer dans la carrière en imitant, autant qu'il le pouvait, un genre qu'il dédaignait au fond de l'âme. C'est à ses efforts pour y parvenir qu'on dut *Pierre-le-Grand, Lisbeth, Guillaume Tell* et *Elisca.* Quoiqu'on retrouve dans ces ouvrages des traces de son ancienne manière, on aperçoit facilement le

tourment qu'il se donne pour être autre que la nature ne l'avait fait. Les mélodies de ces productions n'ont plus l'abandon, le naturel ni la verve qui distinguaient les œuvres de la jeunesse de Grétry; en un mot, il n'est plus qu'imitateur timide au lieu d'inventeur qu'il était.

La musique de Grétry était presque abandonnée, lorsque le célèbre acteur Elleviou entreprit de la remettre à la mode, et de la substituer aux grandes conceptions harmoniques alors en vogue, qui n'étaient pas de nature à faire briller ses facultés personnelles. Le talent dont il fit preuve dans *Richard,* dans *L'Ami de la Maison,* dans *Le Tableau parlant* et dans *Zémire et Azor* fut tel, que l'on ne voulut plus voir que ces ouvrages, qui étaient neufs pour une partie du public. Depuis lors les œuvres de Grétry n'ont cessé de plaire au public français jusqu'à la nouvelle révolution qui, dans ces derniers temps, s'est opérée dans la musique dramatique. Les effets de celle-ci ont été d'accoutumer les spectateurs à de riches effets d'harmonie et d'instrumentation, et conséquemment de les rendre plus exigeans sous ces rapports. Rien ne pouvait nuire davantage à la musique de Grétry; car ces parties de l'art musical sont précisément le côté faible de ses ouvrages. Le dédain qu'on affecte aujourd'hui pour les productions d'un homme de génie qui s'est illustré par de belles mélodies et par l'expression des paroles n'en est pas moins injuste. Au reste, Grétry attachait si peu d'importance à l'instrumentation de ses ouvrages, qu'il en chargeait ordinairement quelqu'un de ses amis. L'orchestre de ses vingt derniers opéras a été écrit par M. Panseron père.

Matroco, Colinette à la Cour, L'Embarras des Richesses, Le Comte d'Albert et sa suite, *Le Rival Confident, Les Méprises par ressemblance, Le Prisonnier Anglais, Amphitryon,* et plusieurs autres opéras n'ont pas été mentionnés dans leur ordre chronologique parce que, si l'on y retrouve quelquefois le musicien spirituel, si même ces partitions contiennent quelques airs remarquables, ils n'ont cependant rien ajouté à la réputation de leur auteur.

On a vu que la musique de Grétry brille surtout par le chant et par l'expression des paroles; malheureusement toute qualité exagérée peut devenir un défaut : c'est ce qui a lieu dans les productions de ce musicien original. En s'occupant trop des détails, il négligeait l'effet des masses; de là vient que sa musique, bonne pour les Français, n'a pas réussi chez les étrangers. Les observations minutieuses qu'il a faites sur ses propres ouvrages, dans ses *Essais sur la musique,* prouvent qu'il était bien moins préoccupé des formes musicales que du soin de rendre avec justesse un mot qui lui paraissait important. On en peut juger par ce qu'il dit d'un air de *L'Amant jaloux.* « L'endroit qui me « paraît le mieux saisi dans l'air suivant, « *Plus de sœur, plus de frère,* est la « suspension après ces vers :

> « Mais si quelque confidente,
> « Malicieuse, impertinente,
> « Cherchait à tromper mon attente...

« Les deux notes suivantes que fait l'or- « chestre en montant par semi-tons, ex- « priment la mine que fait *Lopez :* j'au- « rais pu lui faire chanter ces deux notes « sur une exclamation, *Oh!* mais le si- « lence est plus éloquent. » Méhul disait avec justesse, en parlant de ces détails, que c'est de l'esprit, mais que ce n'est pas de la musique. On a dit spirituellement de Grétry que *c'est un homme qui fait les portraits ressemblans mais qui ne sait pas peindre.* Ce qui a pu contribuer à empêcher ce compositeur de suivre les progrès de l'art dans l'effet musical, c'est le dédain qu'il avait pour toute autre musique que la sienne, dédain qu'il ne prenait même pas la peine de dissimuler. Un de ses amis entrait chez lui en fredonnant un motif : « Qu'est-ce que cela? demanda-t-il.

« — C'est, lui répondit son ami, un rondo « de cet opéra que nous avons vu l'autre « jour dans votre loge. — Ah! oui, je « m'en souviens; *ce jour où nous sommes « arrivés trop tôt à Richard!* » Il s'agissait d'un des meilleurs ouvrages du répertoire de l'Opéra-Comique. L'excès de son amour-propre et ses opinions sur les œuvres des autres musiciens prenaient leur source dans sa manière absolue de concevoir la musique dramatique. Le savoir profond dans l'art d'écrire, la pureté de style, la qualité des idées mélodiques, abstraction faite de l'expression dramatique, enfin le coloris musical, n'étaient rien pour lui. On dissertait un jour, au foyer de l'Opéra-Comique, sur les instrumens qui produisent le plus d'effet et en général sur les moyens d'exciter de fortes émotions par la musique de théâtre. Plusieurs compositeurs distingués assistaient à cette discussion; chacun proposait ses vues et disait son mot; les opinions étaient partagées. « Messieurs, dit l'auteur de « *L'Amant Jaloux*, je connais quelque « chose qui fait plus d'effet que tout cela. « — Quoi donc? — La vérité. » Ce mot peint Grétry d'un seul trait; il est rempli de justesse; mais celui qui le disait ne voyait pas que la vérité dans les arts est susceptible d'une multitude de nuances, et que pour être vrai il faut être coloriste autant que dessinateur; il n'était donc pas inutile de chercher à augmenter l'effet des couleurs musicales.

On connaît quelques mots de Grétry qui indiquent de la finesse dans l'esprit; il aimait à en dire, mais ses saillies manquaient quelquefois de justesse. Par exemple, interrogé par Napoléon sur la différence qu'il trouvait entre Mozart et Cimarosa, il répondit : « Cimarosa met la « statue sur le théâtre, et le piédestal « dans l'orchestre; au lieu que Mozart « met la statue dans l'orchestre et le pié- « destal sur le théâtre. » On ne sait ce que cela veut dire. Il faut que la statue et le piédestal ne soient point séparés. Grétry, qui n'était pas assez musicien pour concevoir la mélodie et les parties d'accompagnement d'un seul jet, séparait toujours deux choses qui ne doivent en faire qu'une. Nul doute qu'il n'ait voulu dire que l'instrumentation de Mozart l'emporte sur ses chants et sur l'expression dramatique : mais il se trompait. Il ne comprenait pas cette musique trop forte pour lui, et n'était pas plus avancé à cet égard que le public de son temps. Malgré ses prétentions à l'esprit, sa conversation était plus fatigante qu'agréable, parce qu'elle n'avait, et ne pouvait avoir que lui ou ses ouvrages pour objet. Il y revenait sans cesse, et l'habitude qu'il avait de vivre entouré d'amateurs passionnés de sa musique, qui ne l'entretenaient que de choses dont son amour-propre était flatté, lui rendait tout autre entretien insupportable. Bien qu'il attachât beaucoup d'importance à sa qualité d'écrivain, son ignorance en ce qui concerne l'histoire, la littérature et le mécanisme du style, était complète. En 1789, il publia à Paris un volume in-8°, sous le titre de *Mémoires* ou *Essais sur la musique*. Ce volume contenait l'histoire de sa vie et celle des ouvrages qu'il avait fait représenter jusqu'alors. En 1797 (an v), il obtint du gouvernement français la réimpression gratuite à l'imprimerie nationale de cet ouvrage, auquel il joignit deux nouveaux volumes. On a dit avec justesse que Grétry aurait dû appeler son livre *Essais sur ma musique;* il n'y parle en effet que de ses opéras. Quoi qu'il en soit, Grétry n'a point écrit les trois volumes qui portent son nom; il n'en a jeté que les idées informes sur le papier : ce fut un de ses amis, nommé *Legrand,* ancien professeur au collége du Plessis, qui leur donna la forme qu'ils ont aujourd'hui. Le premier volume, qui contient la partie historique de la vie et des ouvrages de Grétry est le plus intéressant. Les autres ne renferment que de longues et faibles dissertations sur une métaphysique de l'art dont les musiciens ne sauraient rien

tirer d'utile. M. Mees, professeur de musique à Bruxelles, a donné une nouvelle édition des mémoires de Grétry, avec des notes, Bruxelles, 1829, 3 vol. in-18. En 1802 (an x), Grétry a publié une *Méthode simple pour apprendre à préluder en peu de temps avec toutes les ressources de l'harmonie,* Paris, de l'imprimerie de la république, in-8° de 95 pages. Ce livre est celui d'un écolier, et démontre la profonde ignorance de l'auteur sur la matière qu'il voulait traiter. Il lui prit aussi fantaisie d'écrire vers le même temps un livre qu'il publia sous le titre de *La vérité, ou ce que nous fûmes, ce que nous sommes, ce que nous devrions être* (Paris, 1802, 3 vol. in-8°). Il avait cru s'y montrer profondément versé dans les sciences politiques; mais on a dit avec justesse qu'il y a justifié le proverbe : *Ne sutor ultra crepidam*. Ayant renoncé à la musique dans ses dernières années, il ne s'en occupait plus que d'une manière spéculative, et avait consigné ses réflexions sur cet art ainsi que sur beaucoup d'autres objets dans un ouvrage auquel il donnait le titre de *Réflexions d'un solitaire*. Deux ans avant sa mort, il en avait annoncé la publication prochaine, à un de ses amis, et assurait qu'il travaillait au sixième volume ! Soit qu'on n'ait point retrouvé son manuscrit, soit que, soigneux de sa gloire, ses amis l'aient condamné à l'oubli, ce livre n'a point paru.

Des honneurs de tout genre ont été accordés à Grétry, même pendant sa vie. Dès l'année 1785, la ville de Paris avait donné son nom à l'une des rues qui avoisinent le théâtre Italien, et ce nom lui est resté. Son buste fut placé vers le même temps au grand foyer de l'Opéra. Le comte de Livry lui fit ériger vers 1809 une statue en marbre qui a été placée sous le vestibule du théâtre de l'Opéra-Comique. Son portrait fut gravé en 1776, et copié plusieurs fois. Plus tard, M. Isabey dessina de nouveau un portrait fort ressemblant de ce compositeur célèbre, qui fut gravé par Simon; enfin, un autre portrait fut lithographié par M. Maurin, en 1829, d'après celui qui avait été peint par Robert Lefevre pour la salle d'assemblée de l'Opéra-Comique, et fut publié dans la deuxième livraison de la *Galerie des musiciens* avec une notice par l'auteur de ce dictionnaire. A l'âge de vingt-six ans, Grétry fut admis dans l'académie des philharmoniques de Bologne. Lors de la formation de l'Institut, en 1796, on le choisit pour remplir une des trois places de compositeur dans la section de musique de la classe des beaux-arts. Plus tard il fut nommé correspondant de la société d'Émulation de Liége, membre de l'académie de musique de Stockholm, et de plusieurs autres sociétés savantes. Le prince évêque de Liége lui avait donné le titre de conseiller intime en 1784 ; une place de censeur royal pour la musique lui fut accordée vers le même temps, et à plusieurs époques il fut membre du jury de l'Opéra. Ayant été nommé, en 1795, inspecteur de l'enseignement au conservatoire de musique, il en remplit d'abord les fonctions; mais au bout de quelques mois, le besoin de recouvrer sa liberté lui fit demander sa démission. Napoléon lui accorda la décoration de la Légion d'honneur à la création de cet ordre.

Recherché par quelques hommes puissans de l'ancienne cour, il en fut comblé de bienfaits. En 1782, il lui avait été accordé une pension de mille francs sur la caisse de l'Opéra ; le roi lui en donna une autre de mille écus, vers le même temps, et la comédie italienne le mit au nombre de ses pensionnaires en 1786. A ces revenus assez considérables se joignait le produit de diverses sommes qu'il avait placées sur l'état : la révolution de 1789 détruisit l'édifice de sa fortune. Le succès éclatant de ses ouvrages, à l'époque où ils furent remis en scène par Elleviou, et le produit considérable qu'il en retirait, joint à une pension de quatre mille francs qui lui avait été accordée par Napoléon, lui rendit

l'aisance qu'il avait perdue, et il en jouit jusqu'à la fin de ses jours.

Grétry avait été marié et avait eu plusieurs enfans; l'une de ses filles, qui s'est fait connaître par la musique de deux petits opéras, annonçait d'heureuses dispositions; mais elle mourut jeune (voyez l'article suivant), et son père eut le malheur de survivre à toute sa famille.

L'acquisition de l'Ermitage de J.-J. Rousseau, à Montmorency, que Grétry avait faite, le détermina à se retirer à la campagne, et à y passer la plus grande partie de ses dernières années. Il s'y plaisait et y retrouvait une gaîté qui l'abandonnait aussitôt qu'il se retrouvait à Paris. Un événement funeste lui fit quitter brusquement ce séjour. Un de ses voisins, meunier de profession et au-dessus de son état par son éducation, fut assassiné dans son moulin, le 30 août 1811. Dès ce moment, Grétry ne fut plus tranquille chez lui. De retour à Paris, il eut recours aux soins de la médecine pour rétablir sa santé, fort affaiblie depuis quelque temps, mais les soins de ses médecins ne firent que prolonger ses souffrances. Il ne se dissimulait pas que sa fin approchait; il voulut qu'au moins elle fût douce, et demanda qu'on le ramenât à l'Ermitage; ses forces s'affaiblirent insensiblement, et il cessa de vivre le 24 septembre 1813. Les poètes et les compositeurs, les professeurs du conservatoire de musique, et les acteurs des principaux théâtres de Paris se joignirent aux membres de l'Institut pour honorer ses funérailles; elles furent dignes de la renommée d'un tel artiste. Le 6 octobre, sa messe de *Requiem* fut exécutée à grand orchestre à l'église S[t]-Roch. Le convoi parcourut une partie des rues de Paris, et s'arrêta devant les deux premiers théâtres lyriques avant de se rendre au cimetière de l'Est. Plusieurs discours furent prononcés sur sa tombe; son éloge, par Méhul, ne fut pas le moins remarquable de tous ces morceaux. Le soir même, on exécuta à l'Opéra-Comique une sorte d'Apothéose qui excita une vive émotion parmi les spectateurs. Pendant plusieurs jours, on ne joua à l'Opéra et à l'Opéra-comique que des ouvrages composés par Grétry; enfin rien ne manqua aux honneurs qui lui furent accordés. Déjà, dès le mois de février 1809, la société académique des *Enfans d'Apollon* avait rendu hommage aux talens remarquables de ce compositeur, en le nommant l'un de ses membres. Au mois de mars suivant un concert composé seulement de morceaux de Grétry fut exécuté par les membres de cette société savante, et des discours, furent prononcés par Guichard et par M. Bouilly. Les détails de cette séance ont été imprimés dans une brochure de 20 pages in-4°, sous le titre d'*Hommage rendu à M. Grétry*. Joachim Le Breton, secrétaire de la classe des Beaux-Arts de l'Institut royal de France, lut, dans la séance publique du 1[er] octobre 1814, une *Notice sur la vie et les ouvrages d'André-Ernest Grétry*, qui a été imprimée dans la même année par Firmin Didot (Paris, 1814, in-4° de 34 pages). Diverses autres notices ont été publiées dans la *Biographie Universelle* de MM. Michaud, dans la *Biographie des Contemporains*, publiée par MM. Arnaud, de Jouy, etc., dans la *Biographie Universelle et Portative des Contemporains* et dans plusieurs autres ouvrages du même genre; l'auteur de ce dictionnaire en a donné une accompagnée du portrait de Grétry et d'un *fac simile* de sa notation, dans la deuxième livraison de sa *Galerie des Musiciens célèbres*, Paris, 1828, gr. in-fol. André Joseph Grétry, neveu du célèbre compositeur, a publié *Grétry en famille, ou anecdotes littéraires et musicales relatives à ce célèbre compositeur* (Paris, 1815, in-12). Le comte de Livry avait fait paraître auparavant un *Recueil de lettres écrites à Grétry ou à son sujet*. Paris, Ogier, sans date (1809), in-8° de 157 pages. M. Flamant (voyez ce nom), époux de la nièce de Grétry, dans le dessein d'honorer la cendre de son il-

lustre parent, avait offert son cœur aux magistrats de la ville de Liége ; un procès fameux fut la suite de cette offre. M. Flamant, dans un volume qui a pour titre : *Cause célèbre relative au procès du cœur de Grétry* (Paris, 1825, in-8°), ainsi que dans plusieurs mémoires et brochures, a rendu compte des circonstances de ce procès, et a donné aussi l'*Itinéraire historique, biographique et topographique de la vallée d'Enghien à Montmorency, précédé des mémoires de l'auteur et de l'histoire complète du procès relatif au cœur de Grétry* (Paris, 1826, in-8°). Enfin, M. Frémolle, de Bruxelles, a fait imprimer une brochure sous ce titre : *Hommage aux mânes de Grétry au moment de la restitution du cœur de ce grand homme à sa patrie* (Bruxelles, 1828), opuscule qui contient des *Réflexions historiques* sur le compositeur.

Voici la liste des ouvrages de Grétry : Pour l'église : 1° *Messe solennelle* à quatre voix, à Liége, en 1759. 2° *Confiteor* à 4 voix et orchestre, à Rome, en 1792. La bibliothèque du conservatoire de musique de Paris possède le manuscrit autographe de cet ouvrage. 3° Six motets à deux et trois voix, à Rome, 1763 et années suivantes. 4° *De profundis* (voyez les *Essais sur la musique*, t. 1, p. 78 et 79). Musique instrumentale : 5° Six symphonies pour orchestre, à Liége, en 1758. 6° Deux quatuors pour clavecin, flûte, violon et basse, gravés à Paris, 1768, et ensuite à Offenbach, comme œuvre 1er. 7° Six sonates pour le clavecin, Paris, 1768. 8° Six quatuors pour 2 violons, viole et basse, œuvre 3e, Paris, 1769. Les thêmes de ces œuvres de musique instrumentale se trouvent dans le 9e supplément du catalogue de Breitkopf, Leipsick, 1774. Opéras : 9° *Le Vendemiatrice,* intermède, au théâtre d'Aliberti, à Rome, en 1765. 10° *Isabelle et Gertrude*, à Genève, 1767, à Paris, à la Comédie Italienne. 11° *Le Huron*, en deux actes, 1768. 12° *Lucile,* en un acte, 1769. 13° *Le Tableau parlant,* 1769. 14° *Silvain*, en un acte, 1770. 15° *Les Deux Avares*, 1780. 16° *L'Amitié à l'épreuve,* en deux actes, 1771, réduit en un acte, 1776, et remis en trois actes, en 1786. 17° *Zémire et Azor*, en trois actes, 1771. 18° *L'Ami de la maison*, en trois actes, 1772. 19° *Le Magnifique,* en 3 actes, 1773. 20° *La Rosière de Salency*, en quatre actes, puis en trois, 1774. 21° *La Fausse Magie*, en 2 actes, 1775. 22° *Les Mariages Samnites*, en trois actes, 1776, repris en 1782, avec des changements. 23° *Matroco,* en 4 actes, 1778. 24° *Le Jugement de Midas*, en 3 actes, 1778. 25° *Les Évènemens imprévus*, en 3 actes, 1779. 26° *Aucassin et Nicolette*, en 3 actes, 1700. 27° *Thalie au Nouveau Théâtre*, prologue pour l'ouverture du Théâtre Favart, en 1783. 28° *Théodore et Paulin*, en 3 actes, représenté sans succès, le 18 mars 1783 ; remis au théâtre avec beaucoup d'effet, le 24 juin de la même année, sous le titre de *L'Épreuve Villageoise,* en 2 actes. 29° *Richard Cœur de Lion,* en 3 actes, 1784. 30° *Les Méprises par ressemblance*, en 3 actes, 1786. 31° *Le Comte d'Albert,* en 2 actes, 1787. 32° *La suite du Comte d'Albert*, en un acte, 1787. 33° *Le Prisonnier Anglais,* en 3 actes, 1787, remis au théâtre, en 1793, avec des changements, sous le titre de *Clarice et Belton*. 34° *Le Rival Confident,* en deux actes, 1788, sans succès. 35° *Raoul Barbe-bleue,* en 3 actes, 1789. 36° *Pierre-le-Grand*, en 3 actes, 1790. 37° *Guillaume Tell,* en trois actes, 1791. 38° *Basile, ou à Trompeur Trompeur et demi*, en un acte 1792. 39° *Les Deux Couvens*, en 2 actes, 1792. 40° *Joseph Barra*, en un acte, 1794. 41° *Callias,* ou *Amour et Patrie*, 1794. 42° *Lisbeth,* en 3 actes, 1797. 43° *Élisa,* en un acte, 1799, au théâtre Feydeau. 44° *Le Barbier de Village*, en un acte, 1797. A l'Opéra. 45° *Céphale et Procris,* en trois actes, 1773. 46° *Les trois âges de l'Opéra*, prologue dramatique, en 1778.

47° *Andromaque,* en trois actes, 1780. 48° *Émilie,* en un acte, 1781. 49° *La Double Épreuve,* ou *Colinette à la Cour,* en 3 actes, 1782. 50° *L'Embarras des Richesses,* en 3 actes, 1782. 51° *La Caravane du Caire,* en trois actes, 1783. 52° *Panurge dans l'Ile des Lanternes,* en 3 actes, 1785. 53° *Amphitryon,* en 3 actes, 1788. 54° *Aspasie,* en 3 actes, 1789. 55° *Denis-le-Tyran maître d'école à Corinthe,* en trois actes, 1794. 56° *Anacréon chez Polycrate,* en trois actes, 1797. 57° *Le Casque et les Colombes,* en un acte, 1801. 58° *Delphis et Mopsa,* en 3 actes, 1803. Outre ces ouvrages, Grétry a écrit pour la cour, en 1777 : 59° Les divertissemens d'*Amour pour Amour,* comédie de Lachaussée, sur des paroles de Laujon. 60° *Les Filles pourvues,* compliment de clôture pour la Comédie Italienne. 61° *Momus sur la terre,* prologue donné au château de la Rocheguyon. Il a laissé aussi en manuscrit les partitions d'opéras non représentés dont les noms suivent : 62° *Alcindor et Zaïde,* en 3 actes. 63° *Zimeo,* en trois actes. 64° *Zelmar* ou *l'Asile,* en un acte. 65° *Électre,* en 3 actes. 66° *Diogène et Alexandre,* en 3 actes. 67° *Les Maures d'Espagne,* en 3 actes. L'auteur de l'article *Grétry,* dans la *Biographie universelle et portative des contemporains,* dit que M. Frey, éditeur de musique, a fait graver de nouveau, en 1823, trente-deux des meilleures partitions de ce compositeur célèbre : c'est une erreur. Les planches dont on s'est servi pour cette publication sont celles des anciennes éditions; on a seulement rafraîchi les frontispices. M. Castil-Blaze a donné, en 1827, un choix de morceaux des opéras de Grétry, arrangé avec accompagnement de piano, sous le titre de *Grétry des Concerts.*

GRÉTRY (LUCILE), fille du précédent, naquit à Paris, vers 1770, et apprit la musique sous la direction de son père. Elle n'était âgée que de treize ans lorsqu'elle composa la musique du petit opéra intitulé *Le Mariage d'Antonio ;* cet ouvrage fut joué avec succès à la Comédie Italienne, en 1786. L'année suivante, cette jeune fille donna au même théâtre *Toinette et Louis,* qui fut moins bien accueilli. Elle se maria vers le même temps, ne fut point heureuse avec son mari, dont elle n'eut point d'enfans, et mourut à la fleur de l'âge, en 1794. La partition du *Mariage d'Antonio* a été gravée.

GRÉTRY (ANDRÉ-JOSEPH), neveu du compositeur, naquit à Boulogne-sur-Mer, le 20 novembre 1774. Aveugle presque de naissance, et littérateur sans talent, il passa presque toute sa vie dans un état de malaise et de souffrance dont son oncle aurait pu le garantir si, moins complètement égoïste, celui-ci avait voulu faire usage de son crédit pour lui faire accorder par le gouvernement quelque portion des secours destinés aux gens de lettres malheureux. Tombé dans la plus affreuse misère, cet infortuné est mort à Paris, d'hydropisie, le 17 avril 1826. On a de lui plusieurs comédies jouées sur les théâtres secondaires, quelques romans bientôt oubliés, et des livrets d'opéras mis en musique par son oncle, mais non représentés. Il n'est cité ici que pour une détestable rapsodie intitulée *Grétry en famille, ou Anecdotes littéraires et musicales, relatives à ce célèbre compositeur,* qu'il publia à Paris, en 1815, 1 vol. in-8°. On connaît aussi sous son nom quelques romances dont il avait fait les paroles et la musique.

GREULICH (CHARLES-GUILLAUME), né à Kuntzindorf, près de Lœwenberg, le 13 février 1796, a fait ses études musicales sous la direction de son père, organiste dans le lieu de sa naissance. A peine âgé de 6 ans, il jouait déjà de l'orgue et faisait admirer son talent précoce. Destiné à l'état ecclésiastique, il fut envoyé au gymnase de Hirschberg en 1808. Il y reçut des leçons de l'organiste Kohl, qui, frappé des progrès rapides de son élève, le détermina à se vouer à la carrière d'artiste. Greulich se rendit à Liegnitz en 1812

pour y continuer ses études de musique, et il alla à Berlin en 1816. Le compositeur Anselme Weber, Bernard Romberg et le pianiste Berger l'encouragèrent dans ses débuts, et le firent connaître comme professeur. Il commença dès lors à publier ses compositions pour le piano, et fit paraître des sonates, des rondos, des exercices, des thèmes variés, etc., qui furent publiés à Berlin, chez Schlesinger et à Leipsick. L'ouvrage qui a le plus contribué à faire connaître Greulich avantageusement est sa méthode de piano, divisée en quatre parties, publiée à Berlin en 1828. On en trouve une analyse détaillée, par Gleichmann, dans la *Cœcilia*, tome 14, p. 265 et suivantes.

GRIEBEL (ALOÏS), né à Würzbourg en 1779, apprit l'harmonie et la composition de Joseph Kraft, au couvent de Haidelfeld, en Bavière. Après que son éducation musicale eut été terminée, il visita Bamberg, Nuremberg et Kaisersheim, et obtint une place d'organiste dans cette dernière ville; mais après six mois d'exercice, il la quitta et se rendit en Hollande. Il se disposait à s'y embarquer pour l'Angleterre, lorsque la guerre vint mettre obstacle à ce projet, et obligea Griebel à retourner en Allemagne. Il prit sa route par Francfort et Stuttgard, puis alla se fixer à Munich et s'y établit comme maître de piano. Sans posséder une habileté de premier ordre, il se faisait remarquer au piano par le goût et l'expression de son jeu. Il a publié : 1° Marche à quatre mains pour le piano, Munich, Falter. 2° Grande sonate pour piano seul, Mayence, Schott. 3° Sonate pour piano, op. 2. Munich, Falter. 4° Rondeau pour le piano, op. 3, *ibid.*

GRIESBACH (JEAN-HENRI), fils aîné d'un musicien allemand au service du roi d'Angleterre, Georges III, est né à New Windsor en 1798. A l'âge de huit ans, il commença l'étude de la musique et du piano, sous la direction de son oncle G. L. J. Griesbach, professeur de musique à Londres, et ses progrès furent si rapides qu'il excita l'étonnement de la famille royale lorsqu'il joua devant elle en 1810. Peu de temps après, il devint élève de M. Kalkbrenner qui le prit en affection et le logea chez lui. M. Griesbach s'est fait connaître par quelques compositions dont les plus importantes sont : 1° Quatuor pour piano, violon, alto et basse, dédié à M. Kalkbrenner. 2° Deux fantaisies pour le piano. 3° Romance pour le piano. 4° Quelques duos à quatre mains.

GRIESINGER (GEORGE-AUGUSTE), secrétaire de la légation de Saxe, né à Vienne, mort le 27 avril 1828, a donné sur Haydn, qu'il avait connu, une intéressante notice biographique, intitulée : *Biographische notizen über Joseph Haydn*, Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1810. 126 pages in-8°, avec deux planches qui représentent cinq médailles décernées à Haydn par diverses sociétés ou académies. C'est la notice de Griesinger qui a servi de base à celle que Framery a publiée peu de temps après, en français.

GRIFFI (HORACE), compositeur italien du seizième siècle, est un des auteurs dont on trouve des madrigaux dans la collection qui a pour titre : *De' Floridi virtuosi d'Italia il terzo libro de madrigali a cinque voci, nuovamente composti e dati in luce. In Venezia apresso Giacomo Vincenti, e Ricciardo Amadino*, 1586, in-4°.

GRIFFIN (GEORGES-CHARLES), pianiste et compositeur anglais, naquit à Londres vers 1770. Il fut un des fondateurs de la société philharmonique de cette ville. Cet artiste a publié : 1° Sonate pour le clavecin, Londres, Preston, 1797. 2° Concerto pour le clavecin, *ibid.* 3° Sonate pour le clavecin, dédiée à Miss Warner, *ibid.* 4° Sonate favorite, op. 4, Londres, Longmann. 5° Trois quatuors pour 2 violons, alto et basse, op. 8, Paris, Imbault (Janet). 6° Sonate brillante pour le piano, op. 10, Bonn, Simrock. M. Griffin aurait été vraisemblablement un compositeur distingué s'il eût trouvé plus de goût dans son pays

pour la musique sérieuse et classique.

GRIFONI (ANTOINE), Vénitien, aveugle-né, vivait au commencement du dix-huitième siècle. Il a publié un œuvre de musique pratique intitulé *Suonate da camera a due violini, con il violoncello e cembalo, opera prima*, Venise, 1770, in-4°.

GRIGNY (N. DE), organiste de l'église cathédrale de Reims, au commencement du dix-huitième siècle, a fait imprimer en 1700 un livre de pièces d'orgue, contenant des motets et des hymnes pour les principales fêtes de l'année.

GRILL (FRANÇOIS), compositeur à Oldenbourg, mourut en cette ville, vers 1795. Gerber dit qu'il avait choisi Haydn pour modèle dans ses compositions. On connait sous son nom : 1° 3 sonates pour clavecin avec violon obligé, op. 1. 2° 3 *idem*, op. 2. 3° 3 quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 3, Offenbach, André. 4° 3 sonates pour clavecin et violon obligé, op. 4, *ibid.* 5° 3 quatuors pour violon, op. 5. 6° 6 sonates pour clavecin et violon, op. 6, *ibid.* 7° 6 quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 7, *ibid.* 8° 89 caprices pour clavecin, Vienne, 1791. 9° duos concertans pour clavecin et violon, *ibid.*, 1791.

GRIMALDI (le chevalier NICOLINO), né à Venise, vers 1685, eut de la célébrité comme basse chantante et comme acteur. En 1710 il se rendit à Londres presque dans le même temps que Handel, et y chanta avec beaucoup de succès dans le *Rinaldo* de ce grand maître. En 1718, il chanta à Naples dans le même opéra. Quanz le rencontra à Venise en 1726 et l'entendit au théâtre; il était alors plus admiré comme acteur que comme chanteur. Il avait été fait en cette ville chevalier de St-Marc. Grimaldi avait reçu de l'instruction littéraire et écrivait bien en vers. Avant de quitter Londres, il composa les livrets italiens des opéras de *Hamlet* et de *Hydaspe*, qui furent représentés en 1712. On ne le connaissait en Italie que sous le nom de *Nicolini*.

GRIMALDI (FRANÇOIS-ANTOINE); on a sous ce nom une brochure intitulée : *Lettera sopra la musica*, Napoli, 1766, in-8° de 64 pages. Cet opuscule est relatif aux effets moraux de l'art, particulièrement dans l'antiquité.

GRIMAREST (JEAN-LÉONARD LE GALLOIS DE), né à Paris dans le dix-septième siècle, était écrivain médiocre, et cependant fut recherché dans le monde, parce qu'il avait le talent de conter avec agrément des anecdotes dont il possédait un ample répertoire. Il donnait des leçons de langue française aux étrangers de distinction qui visitaient Paris, leur servait de *cicerone*, et disait, avec une vanité ridicule, que c'était lui qui avait donné de l'esprit à tout le Nord. Il mourut à Paris en 1720, dans un âge avancé. Au nombre de ses productions, depuis long-temps oubliées, il en est une qui a pour titre : *Traité du récitatif dans la lecture, dans l'action publique, et dans le chant; avec un traité des accens, de la quantité et de la ponctuation*, Paris, Jacques Lefèvre, 1707, in-12. Nouvelle édition, Amsterdam, 1740, in-12. Quoiqu'il soit dit au frontispice de cette deuxième édition qu'elle est *augmentée*, je n'y ai trouvé aucune différence avec la première. L'ouvrage est divisé en huit chapitres dont les deux premiers seulement sont relatifs à la musique. Par *récitatif*, Grimarest entend le récit dans la lecture, dans le débit oratoire et dans la déclamation, comme dans le chant. Au reste, il n'y a dans tout ce livre que des observations sans intérêt.

GRIMM (HENRI), chantre à Magdebourg au commencement du dix-septième siècle, se réfugia à Brunswick, après la destruction de Magdebourg, et devint chanteur à l'église Sainte-Catherine. Il mourut le 18 juillet 1637. Ce musicien s'est fait connaître avantageusement par la publication des ouvrages suivans de sa composition : 1° *Unterricht, wie ein Knabe nach der guidonischen Art zu solmisiren leicht angeführt verden kœnne* (Instruction

d'après laquelle un enfant peut être conduit facilement à solfier d'après l'ancienne méthode de Gui), Magdebourg, 1624, in-8°. 2° *Tyrocinia seu exercitia tyronum musicæ, concertationibus variis tam ligatis quam solutis ad tres voces, pro schola Magdeburgensi concinnata et elaborata*, Halle, 1624, in-8°. La seconde édition a paru à Magdebourg, in-8°. 3° *Missen und deutsche Psalmen, für 5 und 6 Stimmen*, Magdebourg, 1628, in-4°. Cet œuvre contient 10 pièces. 4° Il y a une collection de motets composés par Grimm, qui a pour titre : *Vestibulum hortuli harmonici*. J'ignore le lieu et la date de l'impression. Grimm a donné aussi une seconde édition de l'ouvrage de Baryphonus intitulé *Pleiades musicæ*, et y a joint une préface, Magdebourg, 1630. Conrad Matthei (in *Tract. de mod. musicis*, page 15) cite un livre de Grimm, sous le titre : *De Monocordo*, en allemand. Walther, Forkel et Gerber, qui l'indiquent d'après lui, n'en ont point découvert la date.

GRIMM (FRÉDÉRIC-MELCHIOR, baron DE), littérateur, naquit à Ratisbonne le 26 décembre 1723. Ses parens étaient pauvres, néanmoins ils s'épuisèrent en efforts pour lui donner une bonne éducation qui, plus tard, lui tint lieu de fortune. La musique n'y fut point étrangère. Arrivé à Paris vers 1747, il y forma des liaisons avec la coterie philosophique, et le goût de la musique le rapprocha de J.-J. Rousseau. C'était à peu près le seul point de contact qu'il y eût entre deux hommes fort différens l'un de l'autre; cependant ils s'unirent par des liens d'une amitié qui paraît avoir été sincère chez Rousseau, mais qui fut plus apparente que réelle de la part de Grimm. La troupe de chanteurs italiens qui, sous le nom de *bouffons*, vint à Paris en 1752 y jouer des intermèdes ou opéras bouffes, fit éclater de vives discussions entre les admirateurs fanatiques de l'ancien Opéra français et les partisans d'un goût plus moderne; ils se séparèrent en deux camps dont l'un, composé des admirateurs de Lulli et de Rameau, se plaça sous la loge du roi, et fut appelé *Le coin du roi*, et l'autre s'établit sous la loge de la reine. Grimm engagea le combat, mais d'une manière assez timide par sa *Lettre sur Omphale*, tragédie lyrique, reprise par l'Académie royale, le 14 janvier 1752, sans nom de ville ni d'imprimeur, 1752, in 8°. Cet écrit fut suivi d'un autre beaucoup plus piquant intitulé : *Le petit Prophète de Bœmischbroda*, 1753, in-8°, réimprimé à Paris en 1754, puis à La Haye, en 1774, in-12, enfin dans le *Supplément à la Correspondance littéraire de MM. Grimm et Diderot, etc.*, publié par Ant. Alex. Barbier, Paris, 1814, 1 vol. in-8°, et dans le quinzième volume de la dernière édition de cette correspondance. Il en a été fait aussi une édition à Dresde, chez Walther, 1753, in-8°. Grimm, amateur passionné de la musique italienne, déverse le ridicule sur ses adversaires dans cette brochure satirique. M. Quérard se trompe (France littér., t. 3, p. 480) lorsqu'il présente comme une édition de cet écrit celui qui a pour titre : *Les vingt un chapitres de la prophétie de Gabriel Johannes Nepomucenus-Franciscus de Paula Waldstorch, dit Waldstorchel, qu'il appelle sa vision*, Prague, in-12. Ce dernier pamphlet, écrit en allemand, est en partie une imitation, et en partie une traduction de celui de Grimm par Mme Gottsched.

Grimm, devenu en 1753 le correspondant littéraire de la duchesse de Saxe-Gotha, écrivit à cette princesse une suite de longues lettres jusqu'en 1790, c'est-à-dire pendant trente-sept ans, sur toutes sortes de sujets de littérature, de polémique, de musique, de peinture, etc. Ces lettres ont été publiées en différentes parties, sous le titre de *Correspondance littéraire, philosophique et critique, adressée à un souverain d'Allemagne*, par le baron de Grimm et Diderot, Paris, 1812-1814, 17 vol. in-8°. La dernière édition,

donnée par M. Jules Taschereau (Paris, Furne, 1829-1831) est en 15 vol. in-8°, avec un volume de correspondance inédite et de fragmens. Dans toute cette correspondance, on trouve beaucoup de choses intéressantes sur la musique française et sur plusieurs musiciens, particulièrement sur les opéras de Monsigny, de Duni, de Philidor, de Grétry, de Gluck, sur Mozart, etc. Les jugemens de Grimm ne sont pas toujours exempts de prévention ni d'erreur; mais on y trouve, en général, un goût assez pur et une certaine connaissance de l'art. On a aussi de cet écrivain : *Lettre de M. Grimm à M. l'abbé Raynal, sur les remarques au sujet de sa Lettre d'Omphale*. Elle a paru dans le *Mercure de France* du mois de mai 1752, et a été réimprimée dans le supplément de Barbier et dans le 15° volume de l'édition de la correspondance publiée par M. Taschereau. Forkel et M. Lichtenthal ont donné d'une manière inexacte le titre de cet opuscule, car ils ont écrit *Lettre à M. Grimm,* au lieu de *Lettre de M. Grimm*. Ils ont supposé une autre édition de cette lettre, datée de Paris, 1752, in-8° : elle n'a été publiée alors que dans le Mercure. Grimm a donné dans l'Encyclopédie de D'Alembert et de Diderot un long article sur *le Poème Lyrique*, dans lequel il a traité *de l'Opéra français*, et *de l'Opéra italien*. Ce morceau a été réimprimé dans le supplément de Barbier et dans le 15° volume de M. Taschereau.

A l'époque où la révolution française prit un caractère de violence qui conduisit à la terreur, Grimm s'éloigna de Paris et se retira à la cour de Gotha, où il fut accueilli avec faveur. L'impératrice de Russie le nomma, en 1795, son ministre plénipotentiaire près des États de celle de Basse-Saxe. L'empereur Paul Ier le confirma dans cet emploi qu'il conserva jusqu'à ce qu'une maladie douloureuse, suivie de la perte d'un œil, l'obligea de renoncer aux affaires. Il retourna alors à Gotha, y passa les dernières années de sa vie, et y mourut le 18 décembre 1807, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans.

GRIMM (JEAN-FRÉDÉRIC-CHARLES), médecin et conseiller du duc de Gotha, né à Eisenach en 1737, est mort dans cette ville le 28 octobre 1821. On a de lui un livre intitulé : *Bemerkungen eines Reisenden durch Deutschland, Frankreich, Holland und England* (Remarques d'un voyageur en Allemagne, en France, en Hollande et en Angleterre), Altenbourg, 1775, 3 parties in-8°. Cet ouvrage, écrit sous la forme de lettres, renferme des renseignemens et des aperçus sur la musique en France et en Angleterre. Forkel a donné des extraits de ces lettres dans le premier volume de sa Bibliothèque musicale (p. 232 à 250).

GRIMM (GUILLAUME-CHARLES), sous-bibliothécaire à Gœttingue, est né à Hanau, le 24 février 1786. Il commença ses études à Cassel avec ses frères, puis, en 1804 il alla à Marburg, où il fit un cours de droit. Nommé secrétaire de la bibliothèque de Cassel en 1814, il occupa cette place pendant seize ans. En 1830 il a été appelé à Gœttingue comme sous-bibliothécaire; depuis lors il n'a plus quitté cette ville. Ce savant a publié un recueil d'anciennes chansons et ballades danoises, traduites en allemand avec des remarques et une bonne préface, intitulé : *Altdanische Heldenlieder, Balladen, und Maerschen, übersetzt von etc.*, Heidelberg, Mohr und Zimmer, 1811, 1 vol. in-8° de 545 et XL pages. Ce recueil, qui n'est pas sans intérêt pour l'histoire de la musique, avait été précédé par une publication du même genre faite par M. Robert Jamieson sous ce titre : *Popular ballads and songs from tradition, manuscripts, and scarce editions with translations of similar pieces from the ancient danish language and a few originals,* Londres, 1809.

GRIMMER (FRANÇOIS), né à Augsbourg en 1728, était fils d'un trompette du prince-évêque. Pendant le cours de ses

études littéraires, il apprit la musique sous la direction de son père, et la composition chez Giulini. Il suivit ensuite des cours de philosophie et de jurisprudence à Salzbourg, mais sans négliger la musique qui était pour lui l'objet d'une véritable passion. Les difficultés qu'il éprouva à se procurer un emploi le décidèrent à se faire acteur et chanteur d'Opéra. Il entra d'abord dans la troupe de Koberwein pour y chanter des rôles comiques, puis dans celle de Felix Berner. Après avoir vécu neuf ans dans cette dernière, il se fit lui-même directeur d'une troupe d'enfans qui jouait des opérettes dont Grimmer écrivait la musique; il dirigeait lui-même l'orchestre. Ses petits acteurs étant devenus grands se dispersèrent, et Grimmer n'eut plus d'autre ressource que de donner des leçons et de composer quelques morceaux de musique d'église. Il mourut à Biberach en 1807.

GRISAR (ALBERT), compositeur, né à Anvers le 26 décembre 1808, d'une famille honorable, fut destiné au commerce dès son enfance. Après en avoir étudié les élémens et le mécanisme pendant six ans dans une des premières maisons de cette ville, il alla achever son apprentissage à Liverpool. Cependant ses goûts ne sympathisaient pas avec les desseins de ses parens pour son avenir. La musique lui avait été enseignée comme le complément de son éducation; mais au lieu de considérer cet art comme un délassement, il l'avait pris au sérieux et s'était épris de passion pour lui. Dès lors une sorte de lutte s'est engagée entre lui et sa famille qui, suivant les idées d'une ville toute commerçante, ne pouvait comprendre qu'on renonçât aux affaires pour se faire musicien. La destinée de Grisar finit par s'accomplir; il quitta furtivement Liverpool, se rendit à Paris, et courut chez Reicha lui demander des conseils, au mois de juillet 1830, peu de jours avant les mémorables événemens qui ont changé la situation politique de l'Europe. Dès lors il ne s'occupa plus que de l'objet de sa prédilection, et le grand livre fit place à l'harmonie. Toutefois il ne put qu'ébaucher ses études de composition sous la direction de Reicha. Une révolution avait aussi éclaté dans son pays, et la ville d'Anvers en avait éprouvé de pénibles résultats. Grisar fut obligé de revenir près de sa famille, et ce fut au milieu des horreurs d'un siége qu'il continua ses travaux. Une simple romance (*la Folle*) commença sa réputation d'artiste; expressive et remarquable par une certaine élégance de forme, elle a obtenu un succès de vogue en Belgique et en France. Un ancien vaudeville arrangé en opéra-comique, sous le titre du *Mariage impossible*, fut le premier ouvrage de quelque importance par lequel Grisar se fit connaître : il fut joué à Bruxelles au printemps de 1833, et quoique faible de conception, il y obtint du succès. Le gouvernement crut devoir encourager le premier essai d'un jeune artiste qui donnait des espérances, et lui accorda une somme de douze cents francs pour l'aider à compléter son éducation musicale. Le jeune compositeur retourna à Paris, et y publia bientôt après un album de romances dans lequel on a particulièrement distingué *Adieu, beau rivage de France*. Depuis lors il a fait paraître beaucoup de légères compositions du même genre qui ont eu du succès. En 1836 il a donné à l'Opéra-Comique *Sarah*, en un acte, dont le sujet paraît avoir été fourni par la romance de *la Folle*. Il y a des intentions dramatiques dans cet ouvrage; mais les défauts d'une éducation musicale tardivement développée s'y font apercevoir partout. L'harmonie n'en est point riche, l'instrumentation manque d'éclat et de variété; enfin, la partition tout entière décèle l'inexpérience dans l'art d'écrire. Je ne connais pas *L'An mil*, petit opéra-comique en un acte qui a été représenté au mois de juin 1837; mais l'opinion des journaux et l'accueil fait par le public à cet ouvrage indiquent peu de progrès dans

la manière de l'auteur. Au résumé, M. Grisar n'a montré jusqu'ici de talent décidé que pour la romance. Il faut attendre pour juger de la portée de ses facultés dans des ouvrages plus importans.

GRISI (JUDITH), cantatrice, est née à Milan, non en 1802, comme le dit le Lexique de musique publié par M. Schilling, mais en 1805, fut admise fort jeune au conservatoire de cette ville et y reçut des leçons de Minoja, puis de M. Banderali. Sa voix, *mezzo soprano* d'une qualité dure et peu flexible, exigea beaucoup de travail pour obtenir une égalité qui n'a jamais été complètement satisfaisante. Mlle Grisi rachète ce défaut par un sentiment musical et dramatique plein d'énergie. Ses premiers débuts eurent lieu dans des concerts donnés par le conservatoire de Milan; en 1823 elle joua à Vienne dans *Bianca e Faliero* de Rossini, et le public de cette ville, plus satisfait de ses qualités que choqué des défauts de son organe, l'applaudit et la classa parmi les cantatrices distinguées de cette époque. De retour en Italie, Mlle Grisi chanta à Milan, Parme, Florence, Gênes et Venise. Dans cette dernière ville, Bellini écrivit pour elle le rôle de *Romeo* dans son opéra *I Capuleti;* ce rôle lui fit honneur et dès lors sa réputation s'étendit. Au mois de novembre 1832 elle débuta au théâtre italien de Paris dans *La Straniera* où elle produisit peu d'effet; mais ensuite les rôles de *Romeo* et celui de *Malcolm*, dans *La Donna del Lago* lui furent plus favorables, et son succès n'y fut point contesté. Au printemps de 1833 elle est retournée en Italie. On assure que depuis lors elle s'est mariée avantageusement et a quitté le théâtre.

GRISI (JULIE OU JULIETTE), sœur de la précédente, née à Milan en 1812, a commencé aussi son éducation musicale au conservatoire de cette ville; plus tard, M. Marliani, compositeur et son compatriote, a dirigé ses études de chant. Après un début de peu d'importance en Italie, elle arriva à Paris en 1832, et s'y fit entendre pour la première fois le 16 octobre de cette année dans *Semiramide;* la beauté régulière de ses traits, la justesse, la légèreté et l'étendue de sa voix assurèrent son succès dès le premier jour, quoiqu'il fût facile, pour une oreille exercée, d'apercevoir de l'inexpérience chez la jeune cantatrice. On lui doit la justice de déclarer que le succès ne l'aveugla point sur ce qu'il lui restait à acquérir; elle continua ses études avec persévérance, ses progrès furent rapides, et la faveur publique s'accrut chaque jour pour elle. Plusieurs opéras, particulièrement celui de *I Puritani*, de Bellini, ont été écrits à Paris pour cette jeune cantatrice; elle y a fait adopter avec enthousiasme le chant à demi-voix dont elle fait un fréquent usage. Dans les ouvrages qui exigent un plus grand caractère de chant, tels que *Norma*, elle est moins avantageusement placée. Depuis cinq ans, Mlle Grisi a chanté alternativement à Paris et à Londres. Les deux sœurs sont nièces de la célèbre cantatrice Madame Grassini.

GROBTIZ (A.), luthier allemand établi à Varsovie, vécut dans la première moitié du dix-huitième siècle. Dans ses violons, il a imité les formes de l'école de Steiner.

GROENE (ANTOINE-HENRI), secrétaire du prince de Lippe-Detmold, a publié: 1° Chansons religieuses et historiques, Rinteln, 1791, in-4°. 2° 12 sérénades pour piano, violon et violoncelle, *ibid.*, 1792, in-fol. 3° Deux sonates et seize morceaux de chant, *ibid.*, 1789.

GROENEMANN (ALBERT), né à Cologne, demeura d'abord à Leyde où il se trouvait en 1739. Il y brillait comme violoniste et disputait le prix du talent à Locatelli qui demeurait alors à Amsterdam. Vers 1750 il fut appelé à la Haye en qualité d'organiste de la grande église. En 1760, sa raison fut troublée; on le mit à l'hôpital, et il y mourut quelques années après. Cet artiste a fait graver en 1740 douze solos pour le violon, et six trios pour deux violons et flûte.

GROENEMANN (JEAN-FRÉDÉRIC), frère du précédent, né comme lui à Cologne, fut professeur de musique à Amsterdam, et fit imprimer dans cette ville en 1753 et 1754 trois livres de sonates pour la flûte. Plus tard, cet artiste fixa son séjour à Londres.

GROENLAND (P.), co-directeur de la fabrique royale de porcelaine de Copenhague, amateur de musique, était à Kiel en 1782 pour y faire ses études, et s'y lia avec Cramer qu'il aida ensuite dans la rédaction de son *Magasin de musique*. Arrivé à Copenhague, il y fut d'abord employé dans la chancellerie allemande, puis il obtint la place indiquée ci-dessus. De 1790 à 1800, cet amateur instruit a publié : 1° Douze marches et un chant de bataille pour le piano, Hambourg, Bœhme. 2° Dix-sept chants religieux à 4 voix et orgue, Hambourg, Cranz. 3° Odes et chansons religieuses avec accompagnement de piano, Altona, 1798. 4° Sonnets de Schlegel, à quatre voix et piano, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 5° *Vater unser* de Freudentheil, à 4 voix, avec accompagnement de piano et flûte, Hambourg, Bœhme.

GROH (HENRI), directeur de la chapelle du duc de Mersebourg, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, est connu par les deux ouvrages dont les titres suivent. 1° *Geistreicher andacht-Wecker* (Dévotions ingénieuses), airs à 4 voix, 1662. 2° *Tafel Ergœtzung* (Divertissemens de table), 12 suites, 1676.

GROH ou **GROEHEN** (JEAN), compositeur, né à Dresde, fut organiste à Weissenstein près de Dresde, et vivait encore vers 1723. On a de sa composition : 1° XXXVI *Intraden* (trente-six entrées à cinq voix), Nuremberg, 1603. 2° XXX *newe ausserlesene Padoanen und Galliarden auf allen mus. Instrumenten zu gebrauchen*, Nuremberg, 1604, in-4° (trente nouvelles padouanes et galiardes choisies à l'usage de tous les instrumens). 3° *Bettler-Mantel, von mancherley guten Flæchlin zusammen geflickt, mit 4 Stimmen* (Le pauvre-manteau, composé de plusieurs bonnes pièces cousues ensemble), Nuremberg, 1607, in-4°. 4° XXX nouvelles padouanes et galiardes à 5 voix, Nuremberg, 1612, in-4°. 5° 104te *Psalm zu 21 Versiculn gesangsweiss gesetzt, und nach Art der Muttetten zu* 3, 4-8 *Stimmen* (Le 104° Psaume, etc., à 3, 4-8 voix), Nuremberg, 1613, in-4°.

GROLL (ÉVERMOND), né à Nittenau, près de Ratisbonne, en 1756, reçut sa première instruction littéraire et musicale dans l'abbaye des Bénédictins à Reichenbach, et acheva ses études à Ratisbonne. Pendant un voyage qu'il fit à Munich et dans les environs de cette résidence, il visita le couvent de St-Norbert à Scheftarn, où il y avait une très-bonne musique de chœur. Cette musique causa tant de plaisir à Groll, qu'il demanda à être admis dans la maison, ce qui lui fut accordé. Après avoir prononcé ses vœux, il fut ordonné prêtre, et nommé directeur de la chapelle. Peu de temps après, on le chargea aussi de l'instruction des novices. Après la suppression du couvent, Groll se retira à Munich en 1804 ; deux ans après il fut nommé curé à Allerhauses. Il mourut en ce lieu en 1809. Groll a beaucoup écrit pour l'église, mais de tous ses ouvrages, on n'a imprimé que ceux dont les titres suivent : *Sex Missæ brevissimæ cum totidem offertoriis*, à 4 voix, orgue et orchestre. op. 1, Augsbourg, Lotter. 2° 4 *Missæ solemniores, attamen breves, cum totidem offertoriis, 4 voc., org. ac instrum.*, op. 2, *ibid.*

GROS (ANTOINE-JEAN), musicien français, vivait à Paris vers le milieu du dix-huitième siècle, et y donnait des leçons de clavecin et de harpe. Il a publié sept ouvrages de musique instrumentale ; son œuvre 4° consiste en trois duos pour piano et harpe ; l'œuvre 5° renferme des petits airs pour le clavecin ou la harpe ; les œuvres 6° et 7° contiennent des sonates pour piano seul.

GROSE (MICHEL-TIMOTHÉE), musicien allemand, fut d'abord (vers 1786) organiste de l'église St-Gothard à Brandenbourg; puis, il alla remplir les mêmes fonctions à Christiana en Norwége; il se rendit ensuite à Copenhague où il était encore en 1812. On connait de lui : 1° 24 chansons avec accompagnement de piano, Leipsick, 1780. 2° 6 sonates faciles pour le piano. Berlin, 1785. On a fait une deuxième édition de ces sonates en 1792.

GROSHEIM (GEORGES-CHRISTOPHE), neuvième enfant d'un musicien de la chapelle du Landgrave de Hesse, est né à Cassel le 1er juillet 1764. A l'âge de quatre ans il fut envoyé à l'école, à dix ans il copiait déjà de la musique pour apporter un peu d'aide dans la maison de son père, dont la misère était profonde; un ami de sa famille lui donna pendant six années des leçons de piano et d'harmonie, mais en échange de ce bon office, il remplit pendant tout ce temps les fonctions d'organiste, comme remplaçant de son maître. Cette obligation lui fut utile, car elle lui procura des occasions fréquentes d'entendre de la musique religieuse, tandis que son travail de copiste le familiarisait avec la musique de théâtre. A l'âge de dix-huit ans, il entra comme alto dans la chapelle du prince à Cassel, et il fut en même temps nommé professeur de musique à l'école normale. A la mort de l'électeur Frédéric II, la Chapelle et l'Opéra cessèrent d'exister, et Grosheim n'eut d'autre ressource que de se livrer à l'instruction pour faire vivre ses parens; sa position avait toujours été pénible; elle le devint encore plus après cet événement, et l'indigence dans laquelle il languit long-temps exerça la plus fâcheuse influence sur ses travaux. En 1800 ses affaires semblèrent s'améliorer, parce que l'électeur Frédéric-Guillaume Ier fit ouvrir un théâtre d'Opéra et lui offrit une place de chef d'orchestre. Cette nouvelle position lui procura l'avantage d'écrire deux opéras, *Titania,* et *Das Heilige Kleeblatt* (La sainte feuille de trèfle), qui furent représentés, et dont les ouvertures et les airs ont été gravés à Bonn, chez Simrock. Ce bonheur ne fut pas de longue durée, car après dix-huit mois, le théâtre fut fermé, et Grosheim redevint aussi pauvre qu'auparavant. Après l'organisation du royaume de Westphalie, il obtint la place de professeur de musique de la cour, mais avec de faibles appointemens. Vers la fin de 1813, après le retour de l'électeur à Cassel, il fut confirmé dans ses fonctions qui cessèrent quand les enfans du prince eurent achevé leurs études. En 1819, l'université de Marbourg lui conféra le titre de docteur en philosophie, et cet événement ranima dans son ame une sorte d'activité qui sommeillait depuis plusieurs années; car c'est depuis ce temps qu'il a produit *quelques-uns* de ses meilleurs ouvrages.

Les productions de Grosheim se partagent en deux classes : la première renferme ses compositions de tout genre; l'autre, les écrits relatifs à l'art. Elles sont nombreuses, et, bien que dans aucune on ne trouve de puissante conception, néanmoins il y a lieu de s'étonner que, placé dans la triste situation où sa vie s'est écoulée, il ait conservé si longtemps du penchant à produire. Ses compositions les plus importantes sont restées en manuscrit; on y remarque : 1° Un oratorio de la passion; 2° 6 psaumes à 4 voix; 3° plusieurs grands morceaux d'église avec orchestre : 4° *Titania,* opéra en deux actes, dont les airs seulement et l'ouverture pour piano ont paru chez Simrock à Bonn. 5° *La sainte feuille de trèfle,* opéra, qui n'a été également publié qu'en extraits pour le piano, chez le même éditeur, en 1798. 6° *La Sympathie des ames,* drame, 1790. 7° Prologue et épilogue pour le mariage du prince héréditaire de Gotha. 8° 3 symphonies pour l'orchestre. 9° 6 concertos, dont 3 pour piano, 1 pour clarinette, 1 pour flûte, et 1 pour 2 hautbois. 10° Douze sonates pour piano et violon. Parmi les ouvrages gravés, on compte : 11° Trois fantaisies

pour piano, Mayence, Schott. 12° Six petites fantaisies, *idem*, Bonn, Simrock. 13° Thême avec deux variations, *idem*, Cassel, 1793. 14° Marche de Bonaparte à Marengo, *idem*, *ibid*. 15° Anglaises pour le piano, Manheim, Heckel. 16° Préludes d'orgue, 5 parties, Mayence, Schott. 17° Les dix commandemens à une, deux, trois et quatre voix avec orgue, Leipsick, Peters. 18° Livre choral de l'église réformée de Kurhessen. *ibid*. 19° *L'adieu d'Hector*, de Schiller, pour 2 voix et orchestre, Leipsick et Cassel. 20° Chants à plusieurs voix pour l'usage des écoles, 5 suites, Mayence, Schott. 21° Environ dix recueils de chants et de chansons populaires à voix seule avec accompagnement de piano, Mayence, Schott. 22° Plusieurs chants caractéristiques séparés, *idem*, Cassel, Leipsick et Mayence. 23° : *Euterpe*, journal de chant et de piano, une année complète (1797) et le commencement de la 2e année (1798), Bonn, Simrock. M. Grosheim s'est fait connaître comme écrivain par les ouvrages suivans : 1° *Das Leben der Künstlerinn Mara* (La vie de Mme Mara), Cassel, Lockhardt, 1823, petit in-8° de 72 pages. 2° *Uber Pflege und Anwendung der Stimme* (Sur la conduite et l'usage de la voix), Mayence, Schott, 1830, in-8°. 3° *Chronologisches Verzeichniss vorzuglischen Befœrderer und Meister der Tonkunst* (Catalogue chronologique des promoteurs et maîtres de la musique), *ibid.*, 1831, gr. in-8°. 4° *Fragmente aus der Geschichte der Musik* (Fragmens pour l'histoire de la musique), *ibid.*, 1832. 5° *Ueber den Verfall der Tonkunst* (Sur la décadence de la musique), Goettingue, Dietricht. 6° *Generalbass-Catechismus* (Traité élémentaire d'harmonie), *ibid*. M. Grosheim a aussi fourni un grand nombre d'articles à la Gazette élégante (*Die eleganten Zeitung*), au Libéral (*Der Freimüthige*), au journal de musique hollandais intitulé *Amphion*, et à la *Cœcilia*. Enfin, il est un des collaborateurs du Lexique général de musique publié par M. Schilling.

GROSIER (L'abbé JEAN-BAPTISTE-GABRIEL-ALEXANDRE), ancien chanoine de Saint-Louis du Louvre, né à Saint-Omer, le 17 mars 1743, fut conservateur de la bibliothèque de l'Arsenal, et mourut à Paris, le 7 décembre 1823. On a de cet ecclésiastique, qui avait été jésuite dans sa jeunesse, une *Description générale de la Chine, rédigée d'après les mémoires de la mission de Pékin*, etc. Paris, 1785. Un vol. in-4° qui forme le 13e de la grande histoire de la Chine du P. Mailla. Une 3e édition, considérablement augmentée, en 7 volumes in-8° a paru en 1818-1820, chez Pillet aîné. On trouve dans cet ouvrage un essai sur les pierres sonores de la Chine.

GROSLEY (PIERRE-JEAN), maire de Saint-Loup, bailli de Chapes et de Vaucharsis, membre de l'académie des inscriptions et belles-lettres de Paris, des sociétés académiques de Nanci, Châlons, etc., né à Troyes, le 18 novembre 1718, est mort le 4 novembre 1785. Ce littérateur fécond a publié un livre intitulé : *Observations sur l'Italie et sur les Italiens, par deux gentilshommes Suédois*. Londres (Paris), 1764, 3 vol. in-12; nouvelle édition augm. Paris, Dehansy, 1774, 4 vol. in-12. On y trouve un précis de l'histoire de la musique et beaucoup de renseignemens sur les musiciens modernes de l'Italie. Il a paru une traduction allemande de l'ouvrage de Grosley en 1766. Le maître de chapelle Hiller en a extrait l'essai sur l'histoire de la musique, et l'a inséré dans les nos 3, 4, 5, 6 de ses *Wœchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*, de l'année 1767.

GROSS (PIERRE), musicien allemand, demeurait à Zeitz au commencement du 17e siècle. Il a publié un recueil de pièces pour violons et violes, à 5 parties, en 1616, in-4°.

GROSS (JEAN), né près de Nuremberg, vers 1688 fut d'abord employé comme violoniste dans une maison de cette

ville; puis il voyagea en Hongrie, y prit du service dans le régiment de Losselholz, comme chef de musique, et plus tard fut en garnison à Vienne. Après six ans de service, il obtint son congé, et entra dans la chapelle du prince-évêque de Bamberg. En 1718 il publia dans cette ville 6 solos de violon de sa composition. Enfin Gross fut nommé maître de concert du prince de Schwartzbourg-Rudolstadt vers 1723; il publia dans cette même année six sonates pour le violon, et mourut en 1735.

GROSSE (JEAN-GEORGE), théologien allemand, vivait à Bâle au commencement du 17e siècle, et y a publié en 1620 un livre qui a pour titre : *Compendium quatuor facultatum*, in-8°. On y trouve, dans la partie philosophique, un *Compendium musices* (pag. 136-152).

GROSSE (BERNARD-SÉBASTIEN), prédicateur à Ilmenau, vers le milieu du dix-huitième siècle, et assesseur au consistoire suprême du duché de Saxe-Weimar, a prononcé en 1765 un discours à l'occasion de l'érection d'un nouvel orgue dans l'église de la ville d'Ilmenau. Ce discours, accompagné d'une histoire abrégée de l'orgue, a paru sous ce titre : *Die heiligen Verrichtungen in dem Hause des Herrn bey der neuen Orgel in der Ilmenauischen Stadtkirche vorgestellt, und mit einer Kurzgefassten Orgelgeschichte zum Druck übergeben*. Eisenach, 1765, deux feuilles et demie in-8°.

GROSSE (SAMUEL-DIETRICHT OU THÉODORE), violoniste distingué au service du prince royal de Prusse, naquit à Berlin en 1756, fut élève de Lolli et joua dans sa manière avec un beau son et un style large. Il se fit entendre à Paris, au concert spirituel, en 1780 et fut fort applaudi. Il mourut à Berlin en 1789, dans sa trente-troisième année. Ses compositions publiées sont : 1° Trois concertos pour le violon, op. 1, liv. 1, 2, 3, Berlin, Hummel. 2° Symphonie concertante pour 2 violons, op. 2, *ibid*. 3° 6 duos pour violon et alto, op. 3, *ibid*. 4° 3 trios pour deux violons et violoncelle, op. 4, *ibid*. 5° 3 duos pour 2 violons, op. 5, Paris, Imbault (Janet).

GROSSE (JEAN-GUILLAUME), organiste à Kuhla, vers la fin du dix-huitième siècle, s'est fait connaître par la publication de six préludes de chorals (*Choral vorspiele*) pour l'orgue, Rudolstadt, 1787, in-4°.

Un autre artiste de ce nom, organiste à Klosterbergen près de Magdebourg, vécut dans le même temps, et fit imprimer six sonates pour le clavecin, Leipsick, 1783.

GROSSE (HENRI), fils d'un musicien de la chapelle du roi de Prusse, naquit à Berlin, et devint un violoncelliste habile, sous la direction de Louis Duport. Il se fit entendre avec succès plusieurs fois à la cour et dans des concerts publics. En 1798 il était attaché à la chapelle du roi de Prusse. On a imprimé de sa composition : 1° Sonates pour violoncelle et basse, op. 1, Berlin, Hummel. 2° Huit variations pour violoncelle et basse, *ibid*. 3° Quelques œuvres pour le piano.

Un frère cadet de cet artiste fut second hautbois à la chapelle royale de Berlin.

GROSSER (JEAN-EMMANUEL), fils d'un chantre de l'église principale de Warmbrunn, est né en cette ville le 30 janvier 1799. Doué d'heureuses dispositions pour la musique, il fit de rapides progrès dans cet art, sous la direction de Schnolz. A l'âge de vingt et un ans, il se rendit à Breslau pour se livrer à l'enseignement; mais il y resta peu de temps, car il fut rappelé dans sa ville natale en 1821 pour y remplir les fonctions de professeur. L'année suivante il alla à Friedberg, en qualité de chantre et d'organiste; en 1823, il fut appelé comme organiste à l'église catholique de Hirschberg, et les fonctions de recteur à Polkwitz lui furent confiées en 1826. Il occupe encore ce poste. Il a publié à Breslau des variations et des danses pour le piano, trois recueils de pièces d'orgue faciles, trois suites de chants à voix seule et piano, et a composé

aussi des messes, graduels, offertoires, et des chants funèbres qui n'ont pas été imprimés jusqu'à ce jour. On a aussi de cet artiste : *Lebensbeschreibung den Johann Sebast. Bach*, Breslau, Grœson et compagnie, petit in-8°. La deuxième édition de cette biographie du grand musicien Bach a été publiée chez les mêmes éditeurs en 1834, petit in-8°. Deux biographies semblables, la première, de Haydn, la seconde, de Mozart, ont été également publiées par M. Grosser; elles sont intéressantes par les anecdotes qu'elles renferment.

GROSSI (ANDRÉ), violoniste au service du duc de Mantoue, vers la fin du dix-septième siècle, a publié plusieurs ouvrages pour son instrument, parmi lesquels on remarque : 1° 12 sonates à 2, 3, 4 et 5 instrumens, op. 3. 2° *Suonate da camera a tre stromenti, op.* 5, Bologne, 1696, in-fol.

GROSSI (JEAN-FRANÇOIS). *V*. SIFACE.

GROSSI (le chevalier CHARLES). Voyez le supplément.

GROSSI (GAETAN), célèbre bassoniste, né à Milan, fut admis en 1782 à la cour de Parme, comme artiste de la chambre et de la chapelle. Après la mort du duc Ferdinand, il retourna à Milan, où il est mort le 14 février 1807. Il a écrit plusieurs concertos et des quatuors pour le basson qui sont restés en manuscrit.

GROSSI (ROSALINDE-SILVA), fille du précédent, fut une cantatrice distinguée. Elle naquit à Parme en 1782, reçut les premières leçons de musique de Joseph Colla, et perfectionna ensuite son talent sous la direction de Fortunato et de M. Paer. Mariée fort jeune au violoniste et chef d'orchestre Prosper Silva, elle brilla sur les principaux théâtres d'Italie comme *prima donna*, particulièrement à Milan. Au retour de Venise, où elle avait chanté avec succès, elle fut saisie d'une violente maladie qui l'enleva à la fleur de l'âge, en 1804.

GROSSMANN (BURKHARD), receveur de l'électeur de Saxe, à Iéna et à Burgau, au commencement du dix-septième siècle, a publié une collection de 43 morceaux des principaux compositeurs de la Saxe sous ce titre : *Angst der Hœllen und Friede der Seelen* (Angoisse des enfers et joie des ames), Iéna, 1623, in-fol. Tous ces morceaux sont composés sur le psaume 116, à 3, 4 et 5 voix.

GROSSMANN (JEAN-FRANÇOIS), facteur d'orgues, vivait à Patschkau vers 1750. Il a construit à Munsterberg, en 1754, un instrument de 25 jeux, à 2 claviers et pédale.

GROSSMANN (FRÉDÉRIQUE), fille de l'acteur célèbre de ce nom, cantatrice et actrice dans sa troupe, née en 1769, a brillé sur le théâtre de Cassel en 1785 et dans les années suivantes. Elle jouait et chantait les premiers rôles des opéras allemands *Alceste*, de Schweitzer, et *Gunther de Schwarzbourg* de Holzbauer. Sa voix avait une si grande étendue, qu'elle allait jusqu'au contre *fa* aigu.

GROSSMANN (...), deux artistes de ce nom paraissent avoir été des instrumentistes de la fin du dix-huitième siècle. On trouve du premier 3 quatuors pour deux clarinettes, viole et basse, en manuscrit, indiqués dans le catalogue de Tracy (1799); l'autre a fait graver à Bonn, chez Simrock, 6 valses et 6 contredanses pour le piano.

GROSSWALD (...), facteur d'orgues de la Hesse, né à Hanau, était considéré en 1773 comme un des premiers artistes de son genre.

Il y a un musicien de ce nom qui a publié un grand nombre de recueils de danses pour le piano, à Prague et à Vienne.

GROTTE (NICOLAS DE LA), valet de chambre et organiste du roi de France, Henri III, vécut à Paris depuis 1565 environ jusqu'en 1587. Jean Dorat, poète du roi, fit sur le nom de cet artiste l'anagramme suivante, qui prouve l'estime qu'on avait pour son mérite :

Nicolaus Grotus, tu sol organicus.

La Croix-du-Maine dit en effet (Bibliot.,

tom. II, p. 163 et 164, édit. de Rigoley de Juvigny) que De la Grotte passait pour le plus habile joueur d'orgue et d'épinette de France en son temps. On a de ce musicien : 1° *Chansons de Pierre de Ronsard, Bayf, Des Portes, Sillac et autres, mises en musique à quatre parties*, Paris, Adrian Le Roy, 1570. 2° *Airs et chansons à trois, quatre, cinq et six parties, par Nicolas De La Grotte, organiste ordinaire de la chambre du roi, à Paris, par Jean Cavellat*, 1583, in-4°. Une chanson de La Grotte (*c'est mon amy*) a été insérée, sous le nom de *Nicolas*, dans le *Premier livre de chansons à trois parties composées par plusieurs autheurs, imprimées en trois volumes*, à Paris, chez Adrian Le Roy et Robert Ballard, 1578.

GROTZ (DENIS), organiste et compositeur au couvent de Barnbach, vers la fin du dix-huitième siècle, a publié un ouvrage de sa composition intitulé : *Deutsche Gesænge zur heil. Messe* (chants allemands pour la sainte messe), à 4 voix, orgue, 2 violons, alto, 2 cors et violoncelle; Augsbourg, Lotter, 1791.

GRUA (GUILLAUME), naquit à Milan, où il apprit la musique et la composition. Il visita les principales villes d'Italie, puis se rendit en Allemagne et s'établit à Dusseldorf, comme maître de chapelle, en 1697. De là il alla à Manheim en 1714. On a de lui : *Missæ quinque voc. cum instrumentis et org.*, Munich, 1712.

GRUA (CHARLES-LOUIS-PIERRE), né en 1700, à Milan, y apprit la musique et la composition, puis se rendit chez son oncle (Guillaume Grua) pour achever son éducation musicale. Il devint habile dans le contrepoint et dans le style fugué, et passa en Allemagne pour un des musiciens les plus instruits de son temps. Il fut d'abord placé comme maître de chapelle à la cour de l'électeur palatin, à Manheim; l'électeur Charles-Philippe joignit à ces fonctions sa nomination, en 1742, de directeur de l'Opéra. Pendant les solennités qui eurent lieu au mariage du prince électoral Charles-Théodore, on joua, le 17 janvier 1742, l'opéra italien *Cambise*, dont la musique avait été composée par Grua : cet ouvrage eut un brillant succès. Grua mourut à Manheim en 1775.

GRUA (PAUL), fils du précédent, naquit à Manheim le 2 février 1754. Après avoir appris chez son père les élémens du piano et de l'harmonie, il alla continuer ses études chez le maître de chapelle Holzbauer. Le prince électoral du Palatinat, Charles-Théodore, ayant remarqué les heureuses dispositions du jeune Grua pour la musique, résolut de l'envoyer en Italie, afin de perfectionner son goût. Il y arriva en 1773 et y passa six années. A Bologne il prit des leçons du P. Martini, et à Venise il reçut des conseils de Traetta pour le style dramatique. De retour en Allemagne en 1779, il dut se rendre à Munich, où l'électeur avait transporté sa cour. On le chargea de composer la musique de l'opéra sérieux *Telemacco*, qui fut représenté l'année suivante. Le succès de cet ouvrage lui fit obtenir le titre de conseiller et celui de maître de chapelle. Grua a beaucoup écrit pour l'église, et l'on connaît de lui 31 messes avec orchestre, 6 vêpres complètes, 29 offertoires et motets, 6 *Miserere*, 3 *Stabat mater*, 5 *litanies*, 3 *Te Deum* (en allemand), 14 hymnes, 4 *Salve Regina*, 3 *Regina Cœli*, 4 graduels pour le carême, des répons pour la semaine sainte, 3 *Requiem*, 5 *Veni sancte spiritus*, et plusieurs psaumes. Grua a écrit aussi des concertos pour piano, clarinette, flûte, etc. Il vivait encore à Munich en 1812.

GRUBE (HERMANN), fils d'un cordonnier de Lubeck, né en 1637, fut fait docteur en médecine à Leyde en 1666, et professeur de physique à Hadersleben l'année suivante. Il mourut au mois de février 1698. Parmi les ouvrages de ce savant, on en remarque un qui a pour titre : *Conjecturæ physico-medicæ de ictu tarentulæ, et vi musices in ejus curatione*. Francfort, 1679, in-8° de 6 feuilles.

GRUBER (Érasme), surintendant à Ratisbonne dans la seconde moitié du dix-septième siècle, est auteur de la préface du livre intitulé : *Synopsis musica, oder kurze Anweisung, wie die Jugend kurzlich und mit geringer Mühe in der Singkunst abzurichten*, Ratisbonne, 1637, quatre feuilles in-8°.

GRUBER (Georges-Guillaume), naquit le 22 septembre 1729 à Nuremberg. Dretzel, organiste de cette ville, lui donna les premières leçons de musique. Après la mort de ce maître, qui lui avait enseigné à jouer du piano, il alla chez un autre organiste, nommé *Siebenkee*, qui lui apprit les élémens de l'harmonie et de la composition. Il était à peine âgé de dix-huit ans lorsqu'il fit admirer son habileté sur l'orgue dans des excursions à Francfort, à Dresde et à Mayence. A Dresde, Umstadt, maître de chapelle du comte de Brühl, lui donna des leçons de contrepoint. De retour à Nuremberg en 1750, Gruber y fut placé au chœur de l'église principale. L'arrivée du célèbre violoniste Ferrari en cette ville lui fournit l'occasion de perfectionner son talent sur le violon. Après la mort du maître de chapelle Agrell, Gruber obtint sa place le 16 février 1765. Depuis lors il ne quitta plus sa ville natale, et toutes les offres qu'on lui fit pour des places de maître de concert en différentes cours furent refusées par lui. Il mourut à Nuremberg le 22 septembre 1796. Les compositions de cet artiste consistent en oratorios, psaumes latins et allemands, airs d'église, chorals en contrepoint figurés, symphonies, quatuors, trios, concertos, etc. Le plus grand nombre de ses ouvrages est resté en manuscrit, mais on a imprimé ceux-ci : 1° *Les Bergers à la crèche*, sur le texte de Ramber, Nuremberg, 1782. 2° Deux trios pour piano, violon et violoncelle. 3° Poésies de Bürger pour voix seule et piano, 1er et 2e cahiers, Nuremberg, 1780. 4° Deux sonates pour piano, flûte et violoncelle obligés, *ibid.* 5° Chansons de différens poètes favoris pour voix seule et piano, Vienne. 6° Deux sonates pour piano seul, Nuremberg.

GRUBER (Jean-Sigismond), fils du précédent, né à Nuremberg en 1759, fut avocat et docteur en droit. Vers la fin de sa vie, il eut les titres de conseiller et d'assesseur. Il mourut à Nuremberg le 3 décembre 1805. Il est auteur de deux ouvrages qui ont pour titres : 1° *Litteratur der Musik, oder Anleitung zur Kenntniss der Vorzüglichen musikalischen Bücher* (Littérature de la musique, ou *Instruction pour connaître les meilleurs livres de musique*), Nuremberg, 1787, 56 pages in-8°. Cet ouvrage est fort imparfait, et surtout très-incomplet. On ne sait pourquoi Gruber a considéré comme de bons livres sur la musique certains ouvrages fort médiocres, ni pourquoi il en a rejeté d'autres qui ont un mérite réel. Beaucoup de titres sont rapportés par lui sans exactitude, et souvent il se trompe sur le contenu des livres, et les range dans des classes auxquelles ils n'appartiennent pas. 2° *Beytræge zur litteratur der musik* (Essai sur la littérature de la musique), Nuremberg, 1785, 116 pages in-8°. Cet opuscule, extrait du Lexique de Walther, est un peu moins défectueux que le précédent, bien qu'on y aperçoive beaucoup de négligences : c'est un catalogue de noms d'écrivains sur la musique et de compositeurs, terminé par des notices biographiques sur le père de l'auteur, sur son prédécesseur Agrell, et sur Jean-André Herbst. Forkel et Lichtenthal indiquent une deuxième partie de cet ouvrage qui aurait paru à Francfort et à Leipsick en 1790, in-8°. Je ne la connais pas ; je crois même qu'elle n'existe pas, que ces bibliographes se sont trompés sur la date, et qu'ils ont voulu parler de l'ouvrage suivant : 3° *Biographien einiger Tonkunstler ein Beitrag zur musikalischen Gelehrtengeschichte*, Francfort et Leipsick, 1786, in-8° de 48 pages. Cet opuscule peut être considéré comme la suite du précédent. Il ne porte point le nom de l'auteur. On y trouve d'abord un aperçu

très-superficiel de l'histoire de la musique, à Nuremberg, en 12 pages, puis viennent les biographies de musiciens qui sont nés, ou qui ont demeuré dans cette ville. Ce sont celles du luthiste Baron, de Dretzel (Corneille-Henri), Lang (Ernest-Jean-Benoit), Siebenkee (Jean), et Zeidler (Maximilien). Elles font suite a celles de George-Guillaume Gruber, d'Agrell et de Jean-André Herbst, publiées dans l'ouvrage précédent. Le livre est terminé par les analyses de la bibliothèque musicale de Eschstruth, de l'opuscule de Knecht en défense de la théorie de l'harmonie par Vogler (*Voyez* KNECHT et VOGLER), d'annonces de quelques ouvrages de musique, et du catalogue des œuvres du maître de chapelle Gruber.

GRUBER (BENOIT), bénédictin de l'abbaye de Woltenbourg, près de Ratisbonne, vivait à la fin du dix-huitième siècle, et mourut en 1798. Il était directeur de musique de l'église de cette abbaye. On connaît de lui : 1° *Antiphonæ Marianæ* (6 *Alma*, 6 *Ave*, 6 *Regina Cœli*, 6 *Salve Regina*) 4 *vocibus*, 2 *viol. et organo oblig.*, 2 *corn. et violonc. non oblig.*, Augsbourg, Lotter, 1793. 2° *Stabat Mater* 4 *voc.*, 2 *viol. et org. oblig.*, *viola*, 2 *corn. et violon. non oblig.*, op. 2, *ibid.*

GRUGER (JOSEPH), chapelain à Habelschwerdt, en Silésie, naquit dans le comté de Glætz vers 1772. Il fit ses études à Glætz, puis à Breslau, fut nommé chapelain à Mittelsteine, et de là se rendit à Habelschwerdt. Il mourut jeune encore, au mois de février 1814. On a de lui plusieurs bonnes compositions, entre autres l'opéra *Haine et Réconciliation*, représenté à Breslau, et dont on a gravé dans cette ville, en 1798, la grande partition, et la même réduite pour piano.

GRÜNBAUM (...), cantatrice allemande, a joui d'une grande célébrité depuis 1812 jusqu'en 1820. Fille du compositeur Wenzel Müller, elle reçut de lui les premières leçons de musique, puis son père la confia aux meilleurs maîtres de Vienne. Plus tard elle épousa un organiste nommé *Grünbaum*, auteur de trios comiques publiés à Vienne, à Breslau et à Leipsick. On dit que Mme Grünbaum unissait à un rare talent dramatique une vocalisation brillante et facile qui lui fit donner le nom de *Catalani allemande*. Sa fille, née en 1812, n'a pas la puissance de talent qui la distingua, mais elle est une des cantatrices les plus agréables de la scène allemande à l'époque actuelle. Sa première apparition en public a eu lieu au théâtre de Nuremberg, puis elle a été appelée à Berlin pour le théâtre de Kœnigstadt, où elle est en ce moment (1836).

Un guitariste de Prague nommé *Grünbaum* a fait imprimer en cette ville des petites pièces pour cet instrument, et des chants à voix seule.

GRUNBERGER (THÉODORE), prêtre et compositeur, vivait dans les dernières années du dix-huitième siècle et au commencement du suivant. Gerber croit qu'il était moine dans un couvent de la Souabe. Il a fait imprimer : 1° *Missæ breves, faciles, cuique choro accommodatæ a* 4 *voc. ordin.*, 2 *viol. alto, et org. oblig.*, 2 *corn.*, 2 *fl. vel ob. et violonc. non oblig.*, Augsbourg, Lotter, 1792. 2° *Neue Orgelstücke nach der Ordnung unter dem Amte der heilig Messe zu spielen* (Nouvelles pièces d'orgue pour l'office de la sainte messe), 1re suite, Munich, 1795; 2e *idem*, *ibid.*, 1696; 3e *idem*, *ibid.*, 1797; 4e, 5e, 6e *idem*, *ibid.*, jusqu'en 1799. Cette collection contient des préludes, des petites fugues et des versets. 3° *Neue Pastorell-Orgelstücke* (Nouvelles pièces pastorales pour l'orgue), 1re suite, Munich, 1799. 4° Première messe allemande pour soprano, contralto, basse et orgue, Munich, 1802.

GRUND (CHRÉTIEN), né le 29 juin 1723, à Prague, où son père était peintre de portraits, fut un harpiste de premier ordre en son temps. Ne trouvant point de musique qui répondit au degré d'habileté qu'il possédait sur son instrument, il composa lui-même toute celle qu'il exécutait. Il se

fit entendre à Vienne devant l'empereur François Ier, à la cour de Dresde et à Varsovie; partout il excita l'admiration, ainsi que son frère Eustache, harpiste comme lui, mais dans un genre tout différent. Au retour de la Pologne, il entra avec son frère au service de l'évêque de Lestmeritz, duc de Sachsenzeitz. Quelques années après, ces deux artistes entrèrent au service de l'électeur de Bavière, à Munich, puis ils furent attachés à la chapelle d'Anspach. Après la suppression de cette chapelle, les deux frères se séparèrent, et Chrétien fut admis dans la musique du prince évêque de Würzbourg. Ce prince le combla de témoignages d'estime et d'affection jusqu'à sa mort, qui arriva le 11 novembre 1784. Grund a eu une fille, professeur de harpe et de guitare à Würzbourg, qui eut du talent. Les compositions de cet artiste sont restées en manuscrit.

EUSTACHE GRUND, artiste extraordinaire sur la harpe, naquit à Prague vers 1725. Dans sa jeunesse il mena la vie de musicien ambulant, jouant toujours de fantaisie, et quelquefois improvisant des choses d'une grande beauté. Après avoir visité Vienne, Dresde, la Pologne, il entra au service de l'évêque de Lestmeritz, puis à celui de l'électeur de Bavière, et enfin à la cour d'Anspach, où il épousa Mlle Fugger, dame d'une naissance distinguée. Après la réforme de la chapelle d'Anspach, Eustache Grund reprit ses voyages, se sépara de son frère, et l'on n'entendit plus parler de lui. Longtemps après, sa femme fit insérer dans les journaux un avis où elle annonçait le projet de prendre un autre époux, si le sien ne reparaissait plus. On croit que cet artiste fantasque se rendit à Stuttgard, après la suppression de la chapelle d'Anspach, puis qu'il alla à Tettnang sur le lac de Constance, où il mourut au service du comte de Montfort.

GRUND (GUILLAUME-FRÉDÉRIC), né à Hambourg le 7 octobre 1791, reçut de son père, chef d'orchestre du théâtre, des leçons de chant et de piano, puis il passa sous la direction de Schwenke. D'autres maîtres lui enseignèrent aussi le violon et le violoncelle. Quant à son instruction dans l'harmonie et dans le contrepoint, il l'acquit lui-même dans les livres et dans les œuvres des bons maîtres. Son éducation musicale terminée, il s'est livré à l'enseignement et à la composition. En 1819, il a fondé une société de chant, et en 1828 il a dirigé des concerts philharmoniques avec beaucoup de talent, et y a fait exécuter depuis lors les symphonies de Beethoven, qui étaient à peu près inconnues à Hambourg. Son oratorio *La résurrection de Jésus*, sur le texte de Ramler, a été exécuté en 1826, et a été considérée comme une grande et belle composition. Grund s'est aussi essayé dans le genre dramatique par l'opéra : *Die Burg Falkenstein* (Le bourg de Falkenstein), qu'il n'a pu faire jouer jusqu'à ce jour à aucun théâtre, et par *Mathilde,* drame musical, qui est encore en manuscrit. On a imprimé de sa composition : 1° Quintetto pour piano, hautbois, clarinette, cor et basson, op. 8; Leipsick, Peters. 2° Quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle, op. 5, en *sol* mineur; *ibid.* 3° Sonates pour piano et violon ou violoncelle, op. 9, 11, 13, Hambourg et Leipsick. 4° Sonates pour piano à 4 mains, op. 10, Hambourg, Bœhme. 5° Polonaises, marches et valses, *idem, ibid.* 6° Sonatines pour piano seul, op. 14, *ibid.* 7° Introduction et rondeau pour piano seul, plusieurs œuvres. 8° Hymne de Krummacher, avec accompagnement de piano, *ibid.* 9° *Le Bourg de Falkenstein* réduit pour le piano, *ibid.* 10° Six recueils de chants à voix seule et accompagnement de piano, Leipsick et Hambourg. M. Grund a en manuscrit une messe à 8 voix en *si* mineur, sans accompagnement, trois cantiques, plusieurs ouvertures et symphonies, un grand ottetto pour piano et instrumens à vent.

GRUND (ÉDOUARD), frère du précédent, est né à Hambourg dans le mois de mai 1802. Il passe en Allemagne pour un vio-

loniste habile. En 1829 il a été nommé maître de chapelle du duc de Saxe-Meinungen. Parmi les compositions qu'il a publiées, on remarque ses concertos et concertinos, œuvres 2e et 3e, et un quatuor brillant. Il a en manuscrit des solos pour le violon, deux ouvertures, et plusieurs symphonies.

GRUNDIG (CHRÉTIEN-GOTTLOB), docteur en théologie, et surintendant à Fribourg, premier prédicateur de l'église principale, et inspecteur du gymnase de cette ville, naquit à Dorfhaiu le 5 septembre 1707. Il commença sa carrière ecclésiastique par les fonctions de pasteur à Hermansdorf, près d'Annaberg. En 1749 il fut nommé premier pasteur à Schneeberg; ensuite (en 1752) il alla à Glauchen en qualité de surintendant; et enfin, en 1759, il prit possession à Fribourg des emplois dont il a été parlé précédemment. Il mourut en cette ville le 9 août 1780. Dans le grand nombre d'écrits publiés par ce savant ecclésiastique, il en est un relatif à la musique, et qui a pour titre: *Geschichte des Singens bey dem Gottesdienste* (Histoire du chant pendant l'office divin). Schneeberg, 1753, in-8o.

GRÜNEBERG (JEAN-GUILLAUME), facteur d'orgues et de pianos à Brandebourg, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, construisit en 1776 des pianos, avec des tables d'harmonie doubles qui eurent de la réputation, et qui produisaient des sons plus forts que ceux des pianos de cette époque. Ces instrumens montaient jusqu'au *sol* et au *la* au-dessus du *fa* aigu de la cinquième octave, ce qui n'avait point eu lieu jusque-là. Grüneberg a fait aussi un grand nombre de petites orgues considérées en Allemagne comme de bons instrumens. En 1796 il a construit dans l'église Sainte-Catherine de Magdebourg un grand orgue de 29 jeux, 2 claviers et pédale dont on trouve le dessin et la disposition dans la deuxième année de la Gazette musicale de Leipsick, p. 637.

GRUNER (JOSEPH), né à Engelsberg vers 1712, était en 1737 à Olmutz, où il étudiait la philosophie. Il était dans le même temps ténor à l'église des Jésuites. Le 15 avril 1737, on exécuta dans cette église un oratorio de sa composition intitulé : *Passio Domini nostri Jesu-Christi in Golgotha consummata.*

GRUNER (NATHANIEL-GODEFROI), chantre et directeur de musique au gymnase de Gera, fut considéré en Allemagne comme un des bons compositeurs du dix-huitième siècle, particulièrement pour l'église. L'incendie qui consuma une grande partie de la ville de Géra en 1781, lui ayant enlevé tout ce qu'il possédait, Gruner proposa par souscription un œuvre de six sonates pour le piano, qui parut dans la même année chez Breitkopf, à Leipsick, et pour lequel il eut en peu de temps treize cent soixante-cinq souscripteurs. Son œuvre deuxième, composé aussi de 6 sonates pour le piano, a été publié chez le même éditeur en 1783. Gerber dit, dans son ancien Lexique, que sept œuvres de ce musicien, composés de divertissemens, de quatuors et de concertos pour le clavecin, ont été gravés à Lyon, ce qui semble indiquer que Gruner s'était établi dans cette ville. Il mourut vers 1793. Le plus grand nombre de ses compositions pour l'église est resté en manuscrit : parmi ces ouvrages on cite les psaumes 8e, 27e, 51e 85e et 113e pour chœur et orchestre, et environ 15 chorals arrangés en forme de cantates, également pour chœur et orchestre. On a imprimé de ces compositions : Chants à quatre voix pour chœurs d'églises et d'écoles, 1re et 2e suites, Leipsick, Kollmann.

GUADAGNI (GAETAN), célèbre contraltiste, né à Lodi vers 1725, fut un de ces grands chanteurs qui se formèrent en Italie pendant le dix-huitième siècle, si fécond en talens de premier ordre. On ignore quel fut son maître, et l'on ne trouve à ce sujet aucuns renseignemens dans le livre de Mancini, ni dans les biographies de Gervasoni. Guadagni commença à se faire connaître en 1747 au théâtre de Parme.

En 1754 il chanta au concert spirituel de Paris et à la cour de Versailles avec beaucoup de succès. De retour en Italie, il y chanta le rôle de *Telemacco* que Gluck avait écrit pour lui, et y produisit la plus vive impression. La manière dont il avait chanté cet ouvrage fut cause que l'illustre compositeur le fit engager en 1766 à Vienne pour son *Orfeo*, où Guadagni atteignit le plus haut degré de perfection. L'année suivante il chanta à Londres, puis il se rendit à Venise où l'*Orfeo* de Bertoni fut pour lui l'occasion d'un nouveau triomphe. Il y fit aussi preuve de talent comme compositeur, car il écrivit une partie de son rôle, notamment l'air qu'il chantait aux enfers. Le succès d'enthousiasme qu'il obtint en cette circonstance le fit décorer du titre de chevalier de Saint-Marc. L'électrice de Saxe l'ayant entendu à Vérone en 1770, fut charmée de son talent et l'emmena à Munich, où il jouit de la plus grande faveur auprès de l'électeur jusqu'à la mort de ce prince. En 1776 il chanta à Postdam devant le roi de Prusse, Frédéric II, et ce monarque lui témoigna sa satisfaction par le don d'une tabatière d'or enrichie de brillans, la plus riche qu'il ait donnée. En 1777 il se retira à Padoue, s'y fit agréger comme chanteur de l'église Saint-Antoine, et y passa ses dernières années aussi estimé pour son caractère qu'admiré pour son talent. Il avait amassé des richesses considérables dont il faisait usage avec noblesse et générosité. Il mourut à Padoue en 1797. Les qualités du talent de Guadagni consistaient dans l'expression, le pathétique et l'art de déclamer le récitatif.

GUADAGNINI (LAURENT), habile luthier, né à Plaisance vers la fin du dix-huitième siècle, fut élève de Stradivari à Crémone, et s'établit ensuite dans le lieu de sa naissance, puis à Milan. Il copia les formes des instrumens de son maître, particulièrement dans les violons qu'il fit en général d'un petit patron. Il les finissait avec autant de soin que Stradivari mettait à terminer les siens. Ses ouies sont d'une forme élégante; ses filets sont bien faits, et son vernis à l'huile est fort beau. Malheureusement, on remarque que la troisième corde est sourde à la plupart de ses violons, ce qui est cause qu'ils ont beaucoup moins de prix que ceux des Guarneri et des Stradivari. On les vend ordinairement 600 à 800 francs. Il paraît qu'en 1742 son fils était déjà connu, car il distinguait dès lors ses instrumens par le nom de *Guadagnini père*. Je connais un violon de cette date qui porte cette inscription : *Laurentius Guadagninius pater, placentinus, Stradivarii alumnus*.

GUADAGNINI (JEAN-BAPTISTE), fils du précédent, né à Plaisance, suivit son père à Milan, et devint son élève dans la facture des instrumens. Ses violons, ses basses ont les mêmes formes, les mêmes qualités, les mêmes défauts que ceux de son père, et se vendent à peu près un prix égal. Je connais un violon de cet artiste qui porte la date de 1771; il est présumable qu'il ne travailla pas long-temps après cette époque.

Des descendans de la famille des Guadagnini existent aujourd'hui à Naples, et y cultivent la lutherie.

GUALTIERI (ANTOINE), maître de chapelle à *Monte-Silice,* près de Padoue, au commencement du dix-septième siècle, a fait imprimer de sa composition des *Madrigali a cinque voci*, Venise, 1613.

GUAMI (JOSEPH), organiste de la cathédrale de Lucques, se distingua dans la seconde moitié du seizième siècle par ses compositions, son talent sur l'orgue et son habileté sur le violon. On connaît de lui : 1° *Madrigali a cinque voci*, Venezia, 1565. 2° *Sacræ cantiones vel motetti* 5-10 *voc.*, Venise, 1586. 3° *Canzonette francese a* 4, 5 *et* 8 *voci, con un madrigale passeggiato,* Anvers, 1613. Dans la collection qui a pour titre : *Ghirlanda de madrigali a sei voci di diversi eccelentissimi autori de nostri tempi* (Anvers, Pierre Phalèse, 1601, in-4°, obl.),

on trouve des morceaux de Guami.

GUARDUCCI (THOMAS), né à Montefiascone, vers 1720, étudia l'art du chant à Bologne sous la direction de Bernacchi, et devint un des meilleurs chanteurs de son temps, particulièrement dans le genre expressif. Il brilla sur les principaux théâtres de l'Italie depuis 1745 jusqu'en 1770, et l'Angleterre l'accueillit avec enthousiasme. En 1771 il se retira du théâtre, et vécut au sein de sa famille, l'hiver à Florence, et l'été à Montefiascone, où il avait une maison de campagne richement meublée.

GUARNERI (PIERRE-ANDRÉ), célèbre luthier, naquit à Crémone vers 1630. Il fut élève de Jérome Amati, et se montra digne de ce maître par la beauté de ses instrumens. Ses violons, généralement, sont d'un grand patron; cependant on en trouve quelques-uns plus petits qui sont d'un timbre argentin et pénétrant, mais qui manquent de rondeur. Les bons instrumens de cet artiste ont été faits depuis 1662 jusqu'en 1680.

GUARNERI (PIERRE), fils du précédent et son élève, naquit à Crémone vers 1670. Les instrumens qu'il fabriqua dans sa ville natale portent des dates antérieures à 1700; après cette époque, il s'établit à Mantoue, et l'on a de lui des violons datés de cette ville jusqu'en 1717. Pierre Guarneri est inférieur à son père pour l'éclat du son; cependant ses violons jouissent de quelque estime dans le commerce, et se vendent 1000 à 1200 francs.

GUARNERI (JOSEPH), neveu de Pierre André, né à Crémone dans les dernières années du dix-septième siècle, est le plus célèbre des luthiers de son nom. On dit qu'il étudia son art dans l'atelier de Stradivari; mais il n'eut jamais la délicatesse de son maître dans son travail. Sa facture est même souvent négligée à l'excès; ses *f*, coupées presque droites et anguleuses, sont mal formées. Ses filets sont mal tracés, enfin rien n'annonce un maître dans l'aspect de ses violons, et l'on serait tenté de croire que leurs qualités sont le résultat des bons matériaux qu'il employait, plutôt que de ses combinaisons. Cependant l'examen attentif de sa facture fait voir que des principes positifs le guidaient dans son travail : il n'est point copiste. Son modèle est en général plus petit que celui de son maître; ses voûtes sont moins élevées, et ses épaisseurs plus fortes. Le son de ses instrumens a de l'éclat dans les grandes salles, mais il a moins de rondeur et de velouté que les instrumens de Stradivari, et plait moins de près. Les violons de Guarneri se vendent depuis deux mille francs jusqu'à trois mille, quand ils sont beaux et bien conservés.

GUARNERIUS (GUILLAUME), ou plutôt GUARNIER, professeur de musique qui eut de la célébrité dans la seconde moitié du quinzième siècle, et qui paraît avoir reçu la naissance dans la Belgique. Il se trouvait à Naples en 1478 lorsque Gafori y arriva, et il y enseignait publiquement la musique; mais il y a lieu de croire qu'il jouissait déjà de la réputation de savant musicien avant d'aller en Italie, car dans un manuscrit in-fol. atlant. sur vélin qui se trouve à la bibliothèque de la ville de Cambrai (n° 9), et qui contient des *Faux-bourdons* et d'autres pièces à 4 parties, il y a deux hymnes de *Guarnerius optimus*. Ces spécimens du savoir de Guarnerius ou Guarnier sont les seuls que j'aie trouvés jusqu'à ce jour. Le manuscrit qui les renferme est du milieu du quinzième siècle.

GUCK ou GUCKY (VALENTIN), compositeur, né à Cassel, a vécu au commencement du dix-septième siècle. Il a fait imprimer de sa composition : *Tricinia*, ou chansons profanes à trois voix pour chanter et pour jouer sur les instrumens, Cassel, 1603. 2° *Opus musicum, continens textus metricos sacros festorum Dominicalium et feriarum*, 8, 6 *et* 5 *vocibus inceptum, et a morte illius, illustriss. Principis Langravii Hessiæ, etc.*, *opera absolutum*, Casselis, 1605, in-4°.

GUÉ (PHILIPPE DU), professeur de musique à Paris, en 1750. On a de sa composition les cantatilles d'*Iphis*, de *Sémelé*, de *Thétis et Pélée*, des *Charmes de la Société*, deux livres d'airs à chanter, et quatre livres de pièces pour les musettes ou vielles, en solo, duos et trios. Tous ces ouvrages avaient été publiés avant 1754.

GUÉDON DE PRESLES (HONORÉ-CLAUDE), musicien ordinaire de la chambre du roi, a donné à Paris, antérieurement à 1754, un livre de cantates ou de cantatilles.

GUEDRON (PIERRE), maître de musique et compositeur de la chambre du roi Louis XIII, au commencement du dix-septième siècle, a publié chez Ballard plusieurs recueils d'*airs de cour* à voix seule et à quatre ou cinq parties. Ces airs ont eu un succès de vogue en France, depuis environ 1605 jusqu'en 1630. On en a fait un choix qui a été traduit en anglais et publié sous ce titre : *French Court-Ayres with their dutties englished, of 4 and 5 parts*, Collected, translated, and published by Edw. Filmer, gentl. *Dedicated to the Queen*, Londres, 1629, in-fol. Gabriel Bataille a inséré plusieurs chansons de Guedron dans la collection de ses *Airs mis en tablature de luth*, Paris, Ballard, 1608-1613, in-4°. Les mélodies des airs de ce musicien sont gracieuses et naïves. Guedron a composé en société avec Bataille, Manduit et Bochet, le ballet dansé par Louis XIII en 1617, le *Ballet des dernières victoires du roi*, en 1620, et plusieurs autres qui furent exécutés dans les appartemens du roi.

GUEINZ (CHRÉTIEN), recteur au gymnase de Halle, naquit à Kola, dans la Basse-Lusace, le 13 octobre 1592. Il étudia à Wittenberg, y fut fait magister en 1616, fut ensuite pendant trois ans au service du duc de Saxe-Weimar, puis du prince d'Anhalt. Ayant ensuite étudié le droit à Iéna, il fut avocat à Wittenberg jusqu'en 1627, époque où il obtint le rectorat à Halle. Il mourut le 3 avril 1650, comme il l'avait prédit. Ses écrits sont : 1° *Pars generalis musicæ publicæ disquisitioni subjecta*, Halle, 1634. Cet ouvrage contient huit thèses sur les principes de la musique. 2° *Pars specialis musicæ*, ibid., 1635. 3° *Miscella problemata de musica*, ibid., 1638. 4° *Mnemosynon musicum ecclesiasticum dissertatio*, ibid., 1646.

GUENÉE (LUC), né à Cadix, le 19 août 1781, entra comme élève au conservatoire de musique de Paris, au mois de germinal an V, sous la direction de Gaviniès, puis de Rode, et obtint le premier prix de violon deux ans après. Il entra alors à l'orchestre du théâtre de la rue de Louvois. Plus tard il prit des leçons de M. Mazas pour perfectionner son talent, et étudia l'harmonie avec plusieurs maîtres et en dernier lieu avec Reicha. En 1809 M. Guenée est entré à l'orchestre de l'Opéra ; retiré de ce théâtre après vingt-cinq ans de service, il a obtenu la pension, et depuis lors il est devenu chef d'orchestre du théâtre du Palais-Royal. Il occupe aujourd'hui cette place. Cet artiste a donné à l'Opéra-Comique : 1° *La Chambre à Coucher*, en un acte, 1813; 2° *La Comtesse de Troun*, en 3 actes, 1816; 3° *Une Visite à la Campagne*, en un acte, au Gymnase Dramatique. Il a arrangé pour la scène française la musique de plusieurs opéras italiens, dans lesquels il a introduit quelques morceaux de sa composition. M. Guenée a aussi publié plusieurs œuvres de musique instrumentale, parmi lesquelles on remarque : 1° 1er concerto pour violon et orchestre, Paris, Le Duc. 2° Trios pour 2 violons et basse, op. 5, Paris, Hentz-Jouve. 3° Trois duos concertans pour 2 violons, op. 1, Paris, Le Duc. 4° 3 *idem*, op. 2, *ibid*. 5° 6 caprices pour violon, avec basse, *ibid*. 6° Trois quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, op. 4, *ibid*.

GUENIN (MARIE-ALEXANDRE), violoniste et compositeur, né à Maubeuge (Nord) le 20 février 1744, commença l'étude du

violon à l'âge de six ans, et fit de rapides progrès sur cet instrument. En 1760, son père l'envoya à Paris pour y développer son talent. Guenin prit des leçons de Capron pour le violon, et de Gossec pour la composition. En 1773 il se fit entendre avec succès au concert spirituel, dans un concerto de sa composition. En 1777 le prince de Condé le choisit pour être intendant de sa musique; l'année suivante il fut admis dans la chapelle du roi, et la place de premier violon solo lui fut confiée en 1780. Il l'occupa jusqu'en 1800. Kreutzer fut alors appelé à la remplir, et Guenin ne figura plus que parmi les autres premiers violons de l'orchestre. Retiré de l'Opéra au mois de janvier 1810, avec la pension, après trente années de service, il fut alors attaché comme second violon au service de Charles IV, roi d'Espagne, retiré en France à cette époque. De retour à Paris en 1814, et alors âgé de soixante-dix ans, il y vécut dans le repos, et mourut en 1819 dans une situation peu aisée. Cet artiste a eu de la réputation en France pour les symphonies qu'il a composées, et dont le premier œuvre fut publié à Paris en 1770. La facture en est bonne, mais le génie d'invention y manque, et c'est à tort qu'on les a mises dans leur nouveauté en parallèle avec celles de Haydn, où ce génie brille jusque dans les moindres détails. Les compositions de Guenin connues aujourd'hui sont : 1° Six symphonies pour 2 violons, alto, basse, deux hautbois et 2 cors, op. 2, Paris, La Chevardière, 1770. 2° Trois *idem*, op. 4, Paris, Imbault. 3° Trois *idem*, op. 6, *ibid.* 4° Deux symphonies imprimées avec une symphonie de Barrière, Paris, Sieber. 5° Six quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, op. 7, Paris, Louis. 6° Six duos pour 2 violons, op. 1, Paris, Sieber. 7° Six *idem*, op. 3, Paris, Imbault. 8° Trois sonates avec second violon, op. 9, Mayence, Schott. 9° 3 *idem*, op. 10, *ibid.* 10° 3 duos pour 2 violons, op. 13, *ibid.* 11° Trois *idem*, op. 15, Paris, Sieber. 12° 1er concerto pour l'alto, op. 14, *ibid.* 13° Trois duos faciles pour 2 violoncelles, op. 18, *ibid.* 14° Trois sonates pour clavecin et violon, op. 5, Paris, 1781.

GUENIN (HILAIRE-NICOLAS), fils du précédent, né à Paris le 4 juillet 1773, a étudié le chant sous la direction de Langlé, Guichard et Piccini, le piano, sous Gobert, et a reçu des leçons d'harmonie et de composition de Rodolphe et de Gossec. Il a été professeur de piano à Paris pendant plus de quarante ans. On a de cet artiste : 1° Variations pour le piano sur l'air du *Grenadier*, Paris, Ph. Petit. 2° Grand rondo brillant pour le piano, op. 4, Paris, Le Duc. 3° Fantaisie sur l'air : *O pescator*, Paris, Érard. 4° Fantaisie sur l'air de la *Sentinelle*, op. 3, Paris, Le Duc.

GUERILLOT (HENRI), né à Bordeaux en 1749, se distingua dès sa jeunesse par son talent sur le violon. Vers 1776 il s'établit à Lyon et y fut employé comme premier violon du grand théâtre. En 1782 il publia dans cette ville son premier concerto pour le violon. Deux ans après il se rendit à Paris. En 1785 il débuta d'une manière brillante au concert spirituel dans un concerto de sa composition, et dans les années suivantes, il brilla au même concert où il exécuta un concerto de Jarnowick et plusieurs symphonies concertantes. Entré à l'Opéra comme un des premiers violons en 1784, il occupa cette place jusqu'à sa mort qui arriva en 1805. Guérillot avait été appelé comme professeur de violon au conservatoire de Paris, à l'époque de la formation de cette école; mais il fut compris dans la réforme de 1802, et perdit sa place. Sensible à cet affront fait à son talent, il devint dès ce moment un des plus ardens détracteurs du conservatoire.

GUÉRIN (EMMANUEL), connu sous le nom de *Guérin aîné*, est né à Versailles en 1779. Admis comme élève du conservatoire de musique en 1796, il y reçut des

leçons de violoncelle de Levasseur, et obtint le premier prix de cet instrument au concours de l'an VI. Au concert qui fut donné à l'Opéra le 14 frimaire an VII, pour la distribution de ces prix, il exécuta un concerto de Reichardt avec succès. Entré à l'orchestre du théâtre Feydeau en 1799, il y est resté jusqu'en 1824, époque où il a obtenu la pension après vingt-cinq ans de service. Cet artiste a publié de sa composition : 1° Duos faciles pour 2 violoncelles, op. 1, Paris, Imbault (Janet). 2° 3 *idem*, op. 6, Paris, Sieber. 3° Variations pour violoncelle et quatuor d'accompagnement sur l'air : *Sul margine*, op. 7, *ibid.* 4° Air de *Lina*, varié, op. 8, *idem;* Paris, Mme Duhan. 5° *Au clair de la lune*, varié, *idem*, Paris, Janet. 6° 3 sonates pour violoncelle et basse, Paris, Pacini. 7° Plusieurs thèmes variés pour violoncelle solo ou avec accompagnement de piano.

GUERINI (FRANÇOIS), violoniste napolitain, a été au service du prince d'Orange à la Haye, depuis 1740 jusque vers 1760, puis il se rendit à Londres, où il paraît avoir terminé sa carrière. On a publié à Amsterdam quatorze œuvres de concertos, solos, duos et trios pour le violon et le violoncelle, de sa composition.

GUEROULT (...), musicien français, vivait à Paris vers 1750. On a de lui plusieurs œuvres de cantates parmi lesquelles on remarque celle de *Narcisse*.

GUERRE (ÉLISABETH-CLAUDE JACQUET DE LA); *V.* LAGUERRE.

GUERRERO (FRANÇOIS), célèbre compositeur espagnol, naquit à Séville dans la première moitié du seizième siècle. Dans sa jeunesse il fit un voyage à Rome et y écrivit un *Miserere* à 4 voix pour la chapelle pontificale. Retournant en Espagne, il fit imprimer à Paris, chez Nicolas Du Chemin, en 1565, un recueil de six messes à quatre voix qu'il dédia au roi Sébastien de Portugal. Revenu à Séville, il fut nommé maître de chapelle de l'église cathédrale de cette ville. Tilman Susato a imprimé à Louvain, en 1565, des *Magnificat* à 4 voix, de Guerrero. Le catalogue de la bibliothèque du roi de Portugal indique aussi du même auteur trois livres de motets à 3, 4 et 5 voix, et deux livres à 5, 6 et 8; mais il ne fait pas connaître si ces recueils sont imprimés ou manuscrits.

GUERSAN (. . .), luthier français, élève de Bocquay et son successeur, vivait vers la fin du règne de Louis XIII. Ses violons, d'un petit patron, sont d'un beau fini, et égalent ceux d'Antoine et d'André Amati. Ils sont devenus très-rares; on croit même qu'il n'en existe pas plus de vingt qu'on puisse considérer comme son ouvrage propre; ceux-là sont vernis à l'huile; mais un grand nombre d'autres ont été fabriqués dans son atelier et portent son nom. Ils se reconnaissent facilement, parce qu'ils sont vernis à l'esprit de vin.

GUERSON (GUILLAUME), musicien français, naquit dans la seconde moitié du quinzième siècle à Longueville, bourg de Normandie, près de Dieppe. Il est auteur d'un traité de musique devenu fort rare, et dont la plupart des biographes ont ignoré l'existence, quoiqu'il en ait été fait au moins quatre éditions. Celle qui paraît être la plus ancienne a pour titre : *Utilissime musicales regule cunctis summopere necessarie plani cantus simplicis contrapuncti rerum factarum tonorum et artis accentuandi tam exemplariter quam practice per magistrum Guillelmum Guersonum de Villalonga noviter compilate Incipiunt feliciter.* Au-dessous de ce titre, on trouve la vignette et la marque de *Michel Tholose,* imprimeur de Paris, avec son nom écrit de cette manière : *Michiel Tholoze,* sans date. Le volume, composé de 28 feuillets petit in-4° non chiffrés, mais avec les signatures *a-d*, est terminé par huit vers latins adressés au lecteur, et par le mot *finis*. L'ouvrage est divisé en trois livres dont le premier traite des élémens de la musique, et des tons du

plain-chant, le second, du contrepoint, et le dernier des proportions de la notation. Il y a lieu de croire que ce petit ouvrage a été imprimé dans les dernières années du quinzième siècle, ou dans les quatre ou cinq premières du suivant.

La deuxième édition est intitulée : *Utilissime musicales regule cunctis opere necessarie, plani cantus simplicis contrapuncti, rerum factarum, tonorum seu organorum usualium, et artis accentuandi tam speculative quam practice novissime impresse.* Au-dessous du titre est la vignette et la marque de François Regnault, imprimeur de Paris, avec son nom au bas écrit ainsi : *Francoys Regnault.* Au dernier feuillet on lit : *Impresse Parisiis pro Francisco Regnault* (*In vico Sancti Jacobii*) *ad intersignium Divi Claudii. Anno salutis fere passionis domini nostri Jesu Christi*, 1509. in-4° de 30 feuillets non chiffrés. Cette édition est plus complète que la précédente, car elle est divisée en cinq livres. Les trois premiers sont semblables à ceux de l'édition de Tholoze; le quatrième traite de l'accent de la voix dans la récitation des épîtres et des évangiles; le cinquième, de la prosodie appliquée au chant des hymnes et des antiennes.

La troisième édition, dont j'ai connaissance, a pour titre : *Utilissimæ musicales regulæ Plani cantus, simplicis contrapuncti, rerum factarum, tonorum usualium, nec non artis accentuandi Epistolæ ac evangeliæ.* Parisiis, Gaufredi de Marnef, 1513, in-4°. Le titre de la quatrième édition, semblable à celui de la troisième, n'en diffère que par ces mots qui suivent *Tonorum usualium : et artis accentuandi tam speculative quam practice, cum acerrima diligentia noviter correcti. Parisiis, apud Hieronymum et Dionysium de Marnef fratres, ad insigne Pelicani via ad divum Jacobum*, 1550, in-4°. Toutes ces éditions sont en caractères gothiques. La dernière contient de notables changemens et additions; on y trouve l'explication et la figure de la main musicale qui n'est pas dans les autres; mais il y a beaucoup de fautes d'impression dans les exemples de musique qui ne sont pas dans les éditions de Michel Tholoze et de François Regnault.

Il existe un autre ouvrage, sans nom d'auteur, qu'il ne faut pas confondre avec celui de Guerson, quoique les titres aient quelque analogie, celui-ci est un traité spécial et assez étendu des tons du plain-chant, de l'accentuation de la voix dans la récitation des épîtres et des évangiles, du chant des hymnes, de l'*Ite Missa est* et du *Benedicamus Domino.* Il a pour titre : *Utilissimum Gregoriane psalmodie* (sic) *Enchiridion tonorum artem et regulas aperte demonstrans. Tractus* (sic) *de arte accentuandi epistolas et evangelias metrice et prosaice a pluribus extractus. Regule quibus orationes missarum, matutinarum, et vesperarum accentuari debent. Item primi et secundi cantus hymnorum communium. Item cantus* Ite missa est, *et* Benedicamus Domino *per totum anni circulum. Carmen reciprocum de Laudibus musice ad Juvenes.* in-4° de 44 feuillets chiffrés, gothique; au bas du verso du dernier feuillet, on lit : *Cy finent ces presens tons, nouvellement imprimez a Paris par Didier Maheu; libraire-imprimeur a la rue Sainct-Jacques au prés Sainct-Benoist.* Sans date.

GUEST (RALPH), né en 1742 à Basely, en Angleterre, étudia les principes de la musique dans le chœur de sa paroisse. A vingt-un ans il se rendit à Londres pour entrer dans le commerce, mais la musique qu'il entendit dans la chapelle de Portland le décida à cultiver l'art pour en faire sa profession. Il entra comme choriste dans la même chapelle, et prit des leçons de Frost pour l'orgue. Après avoir obtenu la place d'organiste à la chapelle de Sainte-Marie, il publia : *The Psalms of David* (Les psaumes de David arrangés à plusieurs voix pour chaque jour du mois.) A cet ouvrage est ajoutée une courte instruction

sur l'art du chant et sur la basse continue. Plus tard, Guest a publié une sorte de supplément à cet ouvrage, sous le titre de *Hymns and Psalms*. On connaît aussi plusieurs chansons de sa composition.

GUEST (GEORGES), fils du précédent, né à Londres en 1771, reçut de son père les premières leçons de musique. Le Dr. Nares lui ayant entendu chanter quelques airs de Handel, lorsqu'il était encore enfant, le fit entrer à la chapelle royale, où son éducation musicale fut achevée. En 1784 il chanta le premier dessus avec distinction à la grande fête musicale de la commémoration de Handel. Il n'avait que seize ans lorsqu'il fut nommé, en 1787, organiste à Tye. Deux ans après il passa en la même qualité à Wisbeck, près de Cambrigde; depuis lors, il a continué de résider en ce lieu, et s'est fait dans son pays une réputation honorable comme professeur de piano et improvisateur sur l'orgue. Guest a publié quelques œuvres de sa composition, parmi lesquels on remarque : 1° *Fugues et caprices pour l'orgue*, Londres, Clementi. 2° Antienne pour le jour de Noël. 3° Recueil d'hymnes pour le service divin. 4° Six grandes pièces pour la musique militaire. 5° Quelques *Glees* et *Catches*.

GUETWILLIG (GEORGES-LOUIS), compositeur allemand du commencement du dix-huitième siècle, paraît avoir été moine dans un couvent de la Souabe : vers 1720. On connaît de lui : *Antiphonæ, Alma redemptoris mater, Ave regina, Regina cœli et Salve regina, a voce sola, 2 viol. et B. gener. op.* 3. Augsbourg. Lotter. in-4°.

GUEVARA (FRANÇOIS VELLEZ DE), gentilhomme Portugais qui vivait au quinzième siècle, est auteur d'un livre intitulé : *De la realidad y experiencia de la musica*. Machado, qui cite cet ouvrage comme ayant été imprimé (*Bibl. Lusit.* t. III. p. 765), ne fait connaître ni le lieu ni la date de l'impression.

GUEVARA (PEDRO DE LOYOLA), prêtre attaché à l'église cathédrale de Séville, et ensuite *Vezino* de Tolède, vécut dans la seconde moitié du seizième siècle. On a de lui un traité de la composition du plain-chant, sous ce titre : *Arte para Componer el Canto llano, y para corregir y emendar la Canturia que esta Compuesta fuera de Arte, quitando todas las opiniones y dificultades que hosta agora a occido, por falta de los que la compusieron. Puesta en razon, por Pedro de Loyola Guevara*. en Sévilla. en casa de Andrea Pescioni, anno de 1582. in-8° de 30 feuillets. Ce petit ouvrage est particulièrement destiné a expliquer les règles de la tonalité dans les trois genres d'hexacordes anciens, c'est-à-dire, par bécarre, bémol et nature. On y voit (feuillet 9, verso) que Guevara avait écrit un autre traité de musique plus considérable, dont le manuscrit était achevé à l'époque où il publia celui-ci, et qui avait pour titre : *De la verdad* (De la vérité.) Il était divisé en six livres qui traitaient du plain-chant (*De canto llano*), du chant mesuré (*Canto de organo*), des proportions, du contrepoint, et de la haute composition (*Compusicion mayor*). On ignore si cet ouvrage à été imprimé. En plusieurs endroits de son traité de la composition du plain-chant, et particulièrement dans son avis au lecteur (p. 5 et suiv.) Guevara cite plusieurs auteurs Espagnols qui ont traité du plain-chant, et qui sont aujourd'hui peu connus ou même entièrement ignorés ; ces musiciens sont *Taraçona*, *Juan Martinez*, *Christoval de Reyna*, et *Villa Franca*. Malheureusement il ne fait pas connaître le contenu de leurs livres. Il cite aussi (feuillet 7, *recto*) un écrivain sur la musique nommée *Guillermo*, nom qui paraît se rapporter à Guillaume Dufay. On sait en effet que ce musicien a écrit un traité de musique qui n'est point parvenu jusqu'à nous. Le petit livre de Guevara est d'une rareté excessive.

GUGEL (JOSEPH et HENRI), frères, célèbres cornistes, ont brillé en Allemagne depuis 1796 jusqu'en 1816. Joseph na-

quit à Stuttgard en 1770, et Henri en 1780. Joseph fut élevé à Vienne chez Scholl, habile professeur qui lui fit faire de rapides progrès sur le cor; lui-même devint ensuite l'instituteur de son frère. Tous deux étaient encore fort jeunes lorsque leur père les fit voyager avec lui pour exploiter leur talent à son profit ; spéculation malheureusement trop fréquente et qui a fait avorter souvent de belles organisations. Les jeunes Gugel, doués d'une grande puissance de volonté, travaillèrent avec persévérance à perfectionner leur habileté, malgré les inconvéniens de leur vie errante : les applaudissemens du public, d'abord accordés à leur jeunesse, devinrent ensuite la récompense de talens réels. Ils avaient compris que le cor est par sa nature un instrument destiné à chanter plutôt qu'à briller dans les traits chargés de difficultés dont l'exécution laisse presque toujours quelque chose à désirer. L'entente des effets dans les morceaux à deux cors qu'ils exécutaient dans leurs concerts, était la cause principale des succès qu'ils obtenaient. Après avoir brillé dans les villes les plus importantes de l'Allemagne et de l'étranger, ils sont entrés au service du duc de Saxe Hildburghausen. Henri, le seul des deux frères qui a composé, a publié : 1° 1er Concerto pour cor principal, Mayence, Schott. 2° Nocturne pastoral pour cor et piano, *ibid.* 3° 12 études (difficiles) pour le cor, 1er et 2e cahiers. *ibid.*

GUGGUMOS (GALLUS), organiste de la cour du duc de Bavière au commencement du 17e siècle, est connu par des motets à 4, 5 et 6 voix, publiés à Venise en 1612.

GUGL (MATHIEU), organiste de la cathédrale de Salzbourg, dans la première moitié du dix-huitième siècle, est auteur d'un traité élémentaire d'harmonie-pratique et d'accompagnement intitulé : *Fundamenta partituræ in compendio data, das ist : kurzer und gründlicher Unterricht dem Generalbass oder die Partitur nach den Regeln recht und wohlschlagen zu lernen.* Salzbourg, 1719, in-4°. Une seconde édition de ce livre a été publiée à Augsbourg en 1747, et une troisième a paru dans la même ville en 1777.

GUGL (GEORGES); on a sous ce nom 1° 6 quatuors concertans pour 2 violons, alto et basse; 2° Symphonie en *ut* à grand orchestre. Manheim. Ces ouvrages ont été publiés avant 1790.

GUGLIELMI (PIERRE), compositeur italien qui a joui de beaucoup de célébrité, naquit à Massa Carrara au mois de mai 1727, et reçut les premières leçons de musique de son père, Jacques Guglielmi, maître de chapelle du duc de Modène. Lorsqu'il eut atteint l'âge de dix-huit ans, il fut envoyé à Naples et entra au conservatoire de Loreto, où il fit ses études sous la direction de Durante. L'auteur de l'article de *Guglielmi,* inséré dans la *Biographie universelle,* a mis en doute si ce musicien célèbre a été en effet élève de Durante; mais Gervasoni, l'abbé Bertini, et la *Biografia degli maestri di Cappella di Napoli* sont d'accord sur ce point. D'ailleurs, Guglielmi arriva à Naples dix ans avant la mort de Durante, et le conservatoire de Loreto est le dernier que ce maître a administré : le doute du biographe n'a donc aucun fondement. Le nouvel élève du savant musicien annonçait peu de dispositions pour la musique, et sa paresse était ennemie de toute étude. Durante ne parvint à développer en lui le sentiment de l'art et à lui apprendre à écrire correctement, qu'en l'obligeant à recommencer sans cesse les travaux élémentaires du contrepoint. Il disait souvent en parlant de Guglielmi : *Di queste orecchie d'asino ne voglio fare orecchie musicali.* Cependant ses efforts faillirent échouer contre le défaut d'application et l'étourderie de l'élève. Une circonstance inattendue vint changer tout à coup les dispositions de celui-ci : un concours était ouvert entre les élèves du conservatoire pour la meilleure fugue à huit voix réelles; ce concours devait être jugé certain jour déterminé, et

Guglielmi n'avait pas commencé son travail la veille de ce jour. Il se vengeait de sa paresse en troublant par ses plaisanteries l'attention de ses condisciples; irrités contre lui, ceux-ci le chassèrent de la classe. L'humiliation que Guglielmi ressentit de cet affront le changea en un instant. Il se retira dans sa chambre, travailla trente heures sans relâche, et obtint le prix. Durante pleurait de joie en le lui décernant. *Je ne me suis donc pas trompé,* disait ce respectable vieillard : *J'en ai fait un de mes meilleurs élèves.*

Sorti du conservatoire à l'âge de vingt-sept ans, Guglielmi fit représenter à Turin, en 1755, son premier opéra, qui obtint un brillant succès. Les principales villes de l'Italie l'appelèrent tour à tour, et partout ses ouvrages furent accueillis avec faveur. En 1762 il fut appelé à Venise où il fit représenter quelques opéras, puis il alla à Dresde où il passa plusieurs années avec le titre de maître de chapelle de l'électeur; de là, il alla à Brunswick; enfin, en 1672, on l'appela à Londres; il y demeura cinq ans. Cependant il paraît que la protection de quelques amateurs de musique de la haute société ne put le défendre contre les tracasseries d'une cabale qui cherchait à l'éloigner et à nuire à ses succès. De retour à Naples en 1777, à l'âge de cinquante ans, il y trouva Cimarosa et Paisiello en possession de la faveur publique. Quinze ans s'étaient écoulés depuis qu'il s'était éloigné de l'Italie, et les ouvrages qu'il y avait donnés autrefois avaient vieilli, en sorte qu'il lui fallut en quelque sorte recommencer sa carrière à une époque de la vie où elle est ordinairement finie pour les autres artistes, et lutter contre de jeunes compositeurs brillant de verve et de génie. Le pas eût été glissant pour tout autre que pour Guglielmi; mais, ainsi qu'on l'a remarqué chez plusieurs artistes qui ne se sont développés qu'avec peine, et chez qui le talent ne s'est pas manifesté de bonne heure, ce fut alors que le génie de Guglielmi prit son essor le plus élevé : le danger de sa position semblait avoir doublé ses forces. Paisiello, qui, de tout temps a craint la concurrence, quoiqu'il eût assez de talent pour ne pas la redouter, Paisiello mit en œuvre tous les moyens possibles pour nuire au nouvel adversaire qui se présentait. Guglielmi devait donner un opéra nouveau au petit théâtre des Florentins, à Naples; le jour de la première représentation, tous les amis de Paisiello remplirent la salle, et dès le commencement de l'ouverture firent tant de bruit, qu'il fut impossible d'entendre la musique : ils redoublèrent surtout d'efforts pendant un *quintetto,* morceau brillant de verve et de force comique, où le public, suivant l'usage de ce temps, attendait le compositeur pour le juger. Heureusement pour celui-ci, le roi entra dans la salle en ce moment; le silence se rétablit à l'instant, le *quintetto* fut recommencé, et l'enthousiasme qu'il fit naître fut tel, que Guglielmi fut enlevé de sa place à la fin de la pièce, et transporté chez lui en triomphe. Dès ce moment, Paisiello fut obligé de renoncer à ses intrigues contre un homme que toute la ville de Naples prenait sous sa protection. Cimarosa, plus indolent, moins prompt à s'effaroucher des succès d'autrui, n'avait pas voulu prendre part au menées ourdies contre Guglielmi; toutefois ce n'était pas sans un certain déplaisir qu'il voyait ses succès. Le prince San-Severo, amateur passionné de musique et admirateur des ouvrages des trois antagonistes, les réunit chez lui dans un splendide repas, les fit s'embrasser et se promettre une amitié dont la sincérité est plus que problématique. Tous trois aimés du public, ils étaient à peu près sans rivaux; ils convinrent en 1780 de ne plus permettre aux entrepreneurs de spectacle de mettre leurs ouvrages au rabais, et fixèrent le prix de chaque opéra à 600 ducats; prétention qui paraîtrait aujourd'hui fort modeste aux compositeurs français, car ce prix unique d'une volumineuse partition équi-

vaut à peu près à 2400 francs. Après avoir écrit une immense quantité d'ouvrages sérieux et bouffes, Guglielmi accepta la place de maître de chapelle de l'église Saint-Pierre du Vatican, et reçut sa nomination le 3 mars 1793. Cette nouvelle position lui fournit l'occasion de faire preuve d'un autre genre de talent, en écrivant plusieurs morceaux de musique d'église. Il mourut à Rome le 19 novembre 1804, à l'age de 77 ans.

Il s'était marié jeune et avait eu beaucoup d'enfans, mais il montra pour sa famille l'indifférence la plus coupable. Non-seulement il délaissa sa femme, mais après la mort de celle-ci, il ne s'inquiéta point du sort de ses enfans. Ses fils, au nombre de huit, furent recueillis charitablement par un négociant de Naples (son ancien ami), qui les fit élever. Aimant les femmes avec passion, Guglielmi, que plusieurs souverains avaient comblé de richesses et qui avait gagné des sommes considérables à Londres, dissipa tout ce qu'il possédait avec ses maîtresses. A soixante ans on le voyait encore disputer aux jeunes gens les plus brillantes conquêtes. Redoutable par son épée, il écartait ses rivaux par l'effroi qu'il leur inspirait, et déjà vieux, on le vit désarmer et mettre en fuite plusieurs spadassins chargés de l'assassiner. La cantatrice Oliva, fameuse par ses aventures galantes, fut la dernière de ses maîtresses: elle acheva de le ruiner.

Guglielmi était sévère avec les chanteurs, et ne leur permettait ni de broder ni de changer sa musique. A Londres, la célèbre cantatrice Mara ayant intercalé dans son rôle quelques traits qu'il n'avait point écrits : *Mon devoir est de composer,* lui dit-il, *le vôtre est de chanter. Chantez donc, et ne gâtez pas ce que je compose.* Dans une circonstance semblable, il dit au fameux ténor Babbini : *Mon ami, je vous prie de chanter ma musique et non la vôtre.* David, chanteur non moins renommé, refusait de chanter dans l'Oratorio *Debora e Sisara,* le duo : *al mio contento il seno,* à cause de son extrême simplicité; Guglielmi l'y contraignit et le morceau eut un succès d'enthousiasme.

Des trois maîtres autrefois célèbres, Cimarosa, Paisiello, et Guglielmi, ce dernier est celui dont les Français connaissent le moins les ouvrages, car on n'a je pense jamais joué d'autre opéra de lui à Paris que *I Due Gemelli,* et *La serva innamorata.* De là vient qu'on le croit, en général, inférieur aux deux autres. Un homme d'esprit, assez mauvais juge en musique, a même décidé que Guglielmi n'était point un homme de génie, et l'a rangé parmi les compositeurs d'un ordre subalterne (*Vie de Rossini,* par M. de Stendhal, p. 30). Il n'y aura bientôt plus personne qui connaîtra de ce musicien autre chose que son nom; cependant il est l'égal des deux autres. Beaucoup plus âgé qu'eux, il a lutté avec eux pendant vingt ans, et les Italiens les mettaient au même degré. S'il était moins abondant que Cimarosa en motifs heureux, s'il n'avait pas la douce mollesse et le pathétique de Paisiello, la nature l'avait doué de certaines qualités éminentes qui sont aussi de grande valeur dans la musique dramatique. Ainsi, dans le style bouffe, il avait bien plus d'animation, de franche gaieté, d'entraînement que les deux autres. Ses morceaux d'ensemble ont presque tous un effet vif et pénétrant. Le retour des idées principales s'y fait toujours si heureusement et d'une manière si naturelle, qu'il semble que chacun de ces morceaux a été conçu d'un seul jet. D'ailleurs, Guglielmi avait la faculté de se modifier, ce qui est le signe certain du génie. Rien de moins semblable à sa manière que son oratorio de *Debora e Sisara.* Le style de cet ouvrage est élevé, majestueux et tendre, et toute l'Italie a considéré cette production comme une des plus belles de la fin du dix-huitième siècle. Il y a sans doute non-seulement beaucoup de morceaux, mais même beaucoup d'opéras entiers de Guglielmi écrits avec négligence et précipitation ; mais,

s'il est vrai, comme on le dit, que ce compositeur a écrit près de *deux cents opéras*, beaucoup de musique d'église et de pièces instrumentales, quoiqu'il ait commencé tard et qu'une partie de sa vie se soit dissipée près des femmes, on conçoit qu'il n'a pu accorder que peu de temps à chacune de ses productions, et ce n'est pas sans beaucoup d'étonnement qu'au milieu de tous ces ouvrages négligés on trouve tant d'heureuses inspirations chez un homme qui écrivait avec tant de rapidité. Pour le musicien qui sait apprécier le beau de quelque genre qu'il soit, *I due Gemelli*, *I Viaggiatori*, *La serva innamorata*, *I fratelli Pappa Mosca*, *La Pastorella nobile*, *La Bella pescatrice*, *la Didone*, *Enea e Lavinia*, *Debora e Sisara*, seront toujours des ouvrages d'une valeur réelle dans l'histoire de l'art.

On ne conservait autrefois en Italie que les partitions d'opéras qui survivaient aux orages des premières représentations; de là vient que les titres de tous les opéras de Guglielmi ne sont pas connus; car s'il a eu beaucoup de succès, il a eu aussi beaucoup de chutes. Parmi ceux qu'on a, il est difficile d'assigner la date et le lieu de la première représentation, car l'empressement qu'on mettait à jouer ceux-là, était cause qu'ils paraissaient en plusieurs villes presque dans le même temps. Je ne donne donc pas la liste suivante comme absolument exacte et complète, mais comme la plus complète et la moins défectueuse que j'ai pu me procurer. Opéras. 1° *I Capricci d'una marchesa*, 1759. 2° *I Due soldati*, 1760. 3° *Il finto cieco*, 1762. 4° *Don Ambrogio*, 1762. 5° *Siroe*, 1765. 6° *Tamerlano*, 1765. 7° *Il Matrimonio villano*, 1765. 8° *Farnace*. 9° *Ifigenia in Aulide*. 10° *Semiramide*. 11° *L'Inganno amoroso*. 12° *Adriano in Siria*, 1766. 13° *Le Convenienze teatrali*. 14° *Lo Spirito di Contradizzione*, 1766. 15° *Sesostri*, 1767. 16° *Il Re pastore*, 1767. 17° *I Rivali placati*, 1768. 18° *La Pace tra gli amici*, à Brescia. 19° *Il Ratto della sposa*, à Gênes. 20° *La Donna scaltra*, à Rome. 21° *L'Impresa d'Opera*, 1769. 22° *Ruggiero*, 1769. 23° *L'Amante che spende*, 1769. 24° *Orfeo*, à Londres, 1770. 25° *Il Carnovale di Venezia*, à Londres, 1770. 25° (bis) *Ezio*, à Londres, 1770, partition gravée. 26° *Le pazzie d'Orlando*, Londres, 1771. 27° *Il desertore*, 1772. 28° *La Sposa fedele*, Londres, 1772. 29° *I Viaggiatori ridicoli*, 1772. 30° *La Frascatana*, 1773. 31° *Mirandolina*, 1773. 32° *Demetrio*, Turin, 1773. 33° *I Raggiri della serva*, 1774. 34° *Don Papirio*, 1774. 35° *La finta Zingara*, 1774. 36° *La Virtuosa in Margellina*, 1774. 37° *Due Nozze ed un sol marito*, Naples, 1774. 38° *La Scelta d'uno sposo*, 1775. 39° *Le Nozze in Campagna*, 1775. 40° *Il Sedecia*, 1775. 41° *Tito Manlio*. 42° *Artaserce*. 43° *Gli Uccellatori*. 44° *Il raggiratore di poco fortuna*, 1776. 45° *L'impostore punito*, Parme, 1776. 46° *Ricimero*, Naples, 1778. 47° *La Serva innamorata*, 1778. 48° *La Bella pescatrice*. 49° *Narcisso*, 1779. 50° *La Quakera spiritosa*, Naples, 1783. 51° *I Fratelli Pappa Mosca*, Milan, 1783. 52° *La Donna amante di tutti e fedele a nessuno*, Naples, 1784. 53° *Le vicende d'Amore*, Rome, 1784. 54° *Enea e Lavinia*, Naples, 1785. 55° *I finti Amori*, Palerme, 1786. 56° *Didone*, Venise, 1785. 57° *La Clemenza di Tito*, Turin, 1785. 58° *I Fuorosciti*, Castel-Nuovo, 1785. 59° *La Donna al peggior s'appiglia*, Naples, 1786. 60° *Pallade*, cantate, le 30 mai 1786, au théâtre St-Charles de Naples. 61° *Lo Scoprimento inaspettato*, 1787. 62° *Guerra aperta*, Florence, 1787. 63° *La Vedova Contrastata*, 1787. 64° *Le Astuzzie villane*, 1787. 65° *I due Gemelli*, Rome, 1787. 66° *La Pastorella nobile*, Naples, 1788. 67° *Le Nozze disturbate*, Venise, 1788. 67° (bis) *Ademira*, 1789. 68° *Arsace*, Venise, 1789. 69° *La Sposa bisbetica*, Naples, 1789. 70° *Rinaldo*, Ve-

nise, 1789. 71° *Alvaro,* Vienne, 1790. 72° *La Lanterna di Diogenio*, Naples, 1791. 73° *Lo Sciocco poeta*, 1791. 74° *Paolo e Virginia*, 1792. Oratorios. 75° *La morte d'Abele*. 76° *Betulia liberata*. 77° *La Distruzione di Gierusalemme*. 78° *Debora e Sisara*. 79° *Le Lagrime di san Pietro*. Musique d'église. 80° *Messa a cinque con stromenti*. 81° *Salmo* Laudate *a due cori concertato*. 82° In convertendo *a 8 voci*. 83° *Miserere a* 5. 84° *Motetti a* 2, 3 *e* 4, en manuscrit. 85° *Regina Cœli a* 4. 86° *Gratias agimus tibi*, motet à voix seule et orchestre, Vienne, Hasslinger. 87° Hymnes des vêpres et de complies, à 4 voix. Musique instrumentale. 88° 6 divertissemens pour clavecin, violon et violoncelle, op. 1. Londres. 89° 6 quatuors pour clavecin, 2 violons et violoncelle, op. 2. *ibid.* 90° Six solos pour le clavecin, op. 3. *ibid.* M. Joachim le Breton a publié une notice biographique sur Guglielmi dans le Magasin Encyclopédique, 1806, t. 6. p. 98.

GUGLIELMI (pierre-charles), fils du précédent, naquit à Naples vers 1763. Recueilli par un ami de sa famille après la mort de sa mère, il fut mis au conservatoire de Loreto et y apprit l'art du chant, le clavecin et la composition A l'âge de vingt ans il donna son premier opéra au théâtre St-Charles de Naples, ce qui était alors sans exemple, car on n'admettait jamais de débutant à ce théâtre. L'heureux succès de cet ouvrage fit appeler Guglielmi en plusieurs villes d'Italie, puis à Londres où il se trouvait encore en 1810. De retour en Italie, il obtint la place de maître de chapelle de l'Archiduchesse Béatrix, duchesse de Massa Carara. Il mourut le 28 février 1817. Guglielmi a imité le style de son père dans la plupart de ses opéras. On connaît de lui : 1° *Asteria e Teseo*, au théâtre St-Charles. 2° *La Fiera*, op. bouffe, au théâtre des Florentins. 3° *Il Naufragio fortunato*, ibid. 4° *L'Equivoquo delli sposi*, ibid. 5° *La Serva bizarra*, au théâtre *Nuovo*. 6° *L'Erede di bel prato*, opéra bouffe. 7° *L'Isola di Calipso*, op. seria, à Milan, 1813. 8° *La Persuasione corretta*. 9° *Ernesto e Palmira* 10° *La Moglie giudice del marito*. 11° *Don Papirio*, opéra refait avec une nouvelle musique. 12° *Romeo e Giulietta*. On a attribué à ce compositeur quelques opéras de son père.

GUGLIELMI (jacques), huitième fils de Pierre Guglielmi, naquit à Massa di Carara le 16 août 1782. Après avoir étudié le solfége sous un maître nommé Mazzanti, le chant sous Nicolas Piccini, neveu du compositeur, et le violon avec Capanna, il débuta comme chanteur au théâtre *Argentina*, de Rome, se fit entendre ensuite à Parme, puis à Naples, Florence, Bologne, Venise, Amsterdam, et enfin à Paris, où il débuta en 1809 dans *la Serva innamorata* de son père. Après deux années de séjour en cette ville, il retourna en Italie. En 1819 il était à Naples; peu d'années après, il a quitté la scène. Sa voix était un ténor agréable, mais d'un faible volume; il chantait avec plus de goût que de verve.

GUGLIETTI (dominique), célèbre bariton, naquit à Campoli, près de Sora, dans le royaume de Naples, vers 1750. Ses premières études pour le chant se firent dans l'école de D. Gizzi; mais à la retraite de ce professeur, il passa au conservatoire de S. Onofrio. Après avoir chanté avec succès sur les divers théâtres d'Italie, en Angleterre et à Dresde, il se retira à Naples, où il devint chanteur de la chapelle royale. Il est mort dans cette ville, en 1803.

GUHR (charles-guillaume-ferdinand), chef d'orchestre du théâtre de Francfort sur le Mein, est né à Militsch en Silésie, le 27 octobre 1787. Son père, chantre de l'église principale de cette ville, se chargea du soin de son éducation musicale. A quatorze ans, Guhr entra comme violon dans la chapelle où son père était employé. Sa jeunesse et son inexpérience dans l'art d'écrire ne l'em-

pêchèrent pas de composer beaucoup de concertos, de quatuors et d'autres morceaux pour le violon. Lorsqu'il eut atteint l'âge de quinze ans, son père l'envoya à Breslau pour y continuer ses études sous la direction du maître de chapelle Schnabel et du violoniste Janitschek. Ses progrès furent rapides, et bientôt il retourna à Militsch. En 1810 Guhr partit pour Wurzbourg où il venait d'être appelé comme musicien de la chambre, mais il ne garda pas longtemps cette position, car lorsque Reuter prit la direction du théâtre de Nuremberg, il offrit la place de chef d'orchestre à Guhr, qui l'accepta. Son talent dans l'art de diriger la musique introduisit en peu de temps de notables améliorations dans l'état de la musique en cette ville. Il s'y fit entendre dans plusieurs concertos de sa composition, et fit représenter au théâtre quelques-uns de ses opéras qui furent bien accueillis. Après avoir passé plusieurs années à Nuremberg et y avoir épousé Mlle Epp, cantatrice du théâtre, il accepta la direction de la musique au théâtre de Wisbaden; mais la guerre de 1813 ayant ruiné cette résidence, Guhr se rendit à Cassel, où le prince le nomma directeur de la musique de sa chapelle et du théâtre. On ignore les motifs qui lui firent donner sa démission l'année suivante. M. Hoffmann, son biographe, dit que ce fut pour se livrer en liberté à la composition : mais la position qu'il occupait était précisément favorable à ses travaux, car il avait à sa disposition un théâtre et un orchestre pour exécuter ses ouvrages. Quoi qu'il en soit, il resta sans emploi jusqu'en 1821; alors un engagement de vingt-deux ans lui fut offert pour la place de directeur d'orchestre du théâtre de Francfort, avec 5,000 florins d'appointemens; il l'accepta et entra en fonction au mois d'avril; depuis lors, il n'a plus quitté cette ville.

Comme violoniste et comme compositeur, M. Guhr est connu avantageusement en Allemagne; on dit qu'il est aussi fort habile sur le piano. D'abord imitateur de Rode, il s'attacha à la justesse et à la pureté dans son jeu sur le violon; mais depuis qu'il a entendu Paganini, il a changé de modèle, et a fait une étude spéciale des procédés d'exécution de cet homme extraordinaire. On lui doit même à ce sujet un ouvrage qui a été accueilli avec beaucoup de curiosité, et qui a pour titre : *Ueber Paganini's Kunst, die Violine zu spielen.* Mayence, Schott. 1831. Les mêmes éditeurs en ont publié une édition française à Paris. On connait de M. Guhr plusieurs opéras ou drames en musique, parmi lesquels on remarque : 1° *Théodore* (de Kotzbue), représenté à Cassel en 1814; 2° *Feodata*, drame avec des romances, des chœurs et des airs de danse, représenté à Cassel le 28 juillet 1815. 3° *La Vestale*, grand opéra, dédié au prince de Hesse Cassel. 4° *Siegmar*, représenté à Cassel en 1819, et dans lequel il y a plusieurs beaux duos et un bon final au deuxième acte. M. Guhr a aussi écrit à Cassel une messe avec orchestre et une symphonie. Il a publié : 1° *Souvenir de Paganini, 1er Concerto pour le violon*, op. 15 (en *mi*), Mayence, Schott. 2° Introduction et rondo pour le piano à quatre mains, op. 2. Berlin, Grœbenchütz. 3° Grande sonate pour piano seul, op. 1. Mayence, Schott. 4° Caprice pour piano, Berlin, Grœbenchütz, et plusieurs autres compositions pour le violon et le piano.

GUHR (FRÉDÉRIC-HENRI-FLORIAN), frère du précédent, est né à Militsch le 17 avril 1791. Après avoir appris sous la direction de son père les élémens de la musique, le violon, le piano et l'orgue, il a été engagé en 1807 dans la chapelle de l'église principale de sa ville natale. Cette chapelle ayant été supprimée en 1810, M. Guhr s'est rendu au séminaire de Breslau pour y achever ses études. En 1811 il a été nommé adjoint, puis successeur de son père, comme chantre de l'église de Militsch. Il occupe encore cette place aujourd'hui, et dirige une école primaire de

musique. Il a publié un livre élémentaire intitulé : *Kathechismus der Singkunst* (Catéchisme de l'art du chant), Militsch, 1828.

GUI, abbé de Châlis, monastère de l'ordre de Cîteaux, en Bourgogne, dans le douzième siècle, est auteur d'un traité du chant ecclésiastique (*De Cantu ecclesiastico*) dont un manuscrit existait autrefois à l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés. Il y en a un aussi à la bibliothèque Ste-Geneviève de Paris, et Casimir Oudin en cite deux autres (*Comment. de Script. eccles.*) dont l'un existait à l'abbaye de Foigny, et l'autre, à celle de Bucilly, ordre de Prémontrés. Cet ouvrage est de quelque intérêt parce qu'il contient des règles pour l'organisation du chant, qui prouvent qu'à cette époque on faisait usage dans les monastères de France d'un contrepoint qui n'était plus la simple *diaphonie*. Voici un passage du traité de Gui qui se rapporte à ce genre de contrepoint : *Si cantus ascendit duas voces et organum incipit in duplici voce, descenderit tres voces et erit in quinto, vel descenderit septem voces et erit cum cantu.* Dans un traité de musique anonyme, du même temps, dont le manuscrit, du fonds de St-Victor, est à la bibliothèque du roi, à Paris (nº 812 du supplém.), on trouve des règles à peu près semblables pour le même cas, et pour d'autres plus variés. On y lit : *Quando cantus ascendit per duas voces, prima debet esse in duplo, et descendit per unam vocem, vel aliter, prima cum cantu in quinto et descendere usque ad cantum.* On attribue au même Gui de Châlis l'ouvrage intitulé : *Tractatus de correctione cantus ordinis cisterciensis seu Antiphonarii*, que Mabillon a inséré dans son édition des œuvres de St-Bernard (t. II, p. 661); mais il est douteux qu'il soit de lui, car on a pensé qu'il pouvait être aussi d'un moine de Cluni, qui aurait demeuré à Nanteuil-le-Baudoin ou à Coincy, ou bien de Gui, religieux de Cîteaux, qui écrivait dans le douzième siècle près de Soissons, ou enfin de Gui, abbé de Longpont.

GUI D'AREZZO; *V.* GUIDO.

GUIAUD (...), fils, docteur en médecine de la faculté de Paris, a publié des *Considérations littéraires et médicales sur la musique, lues à la séance publique de la société de médecine de Marseille*, Marseille, 1819, in-12.

GUICHARD (HENRI), intendant général des bâtimens du duc d'Orléans, vers 1760, fut d'abord lié d'intérêts avec Lulli pour l'exploitation de l'Opéra, puis fut exclu de cette entreprise par le rusé musicien. Une grande animosité de part et d'autre fut la suite de cette affaire. Guichard intenta un procès à Lulli et publia : *Requête servant de factum contre Baptiste Lulli et Sébastien Aubry*, Paris, in-4º, sans date (1673). Il y fait l'histoire des premiers essais de l'établissement de l'Opéra en France. Un extrait de ce mémoire a été inséré dans la Bibliothèque française de l'abbé Goujet (t. VIII, p. 385). Lulli se vengea des attaques de Guichard, en l'accusant d'avoir voulu l'empoisonner dans du tabac. De nouveaux scandales s'ensuivirent, et l'on publia pendant l'instruction du procès : *Mémoires de Guichard contre Lully et de Lully contre Guichard*, Paris, 1675, in-4º. Louis XIV assoupit cette affaire, et ordonna aux antagonistes de la terminer par une transaction. En 1703 Guichard donna à l'Opéra *Ulysse*, en cinq actes, dont Rebel le père avait composé la musique. Quelques années après il suivit Philippe IV en Espagne, et établit à Madrid un théâtre d'Opéra : on croit qu'il est mort en ce pays.

GUICHARD (l'abbé FRANÇOIS), sous-maître de musique de la cathédrale de Paris, naquit au Mans, le 26 août 1745. Après avoir fait ses études littéraires et musicales comme enfant de chœur à l'église cathédrale de cette ville, il se rendit à Paris et entra comme haute-contre dans le chœur de Notre-Dame. Plus tard il obtint un bénéfice avec la place de sous-maî-

tre de musique de la même église. La révolution de 1789 lui fit perdre ses avantages, et ses ressources pour vivre se bornèrent à quelques leçons de guitare et aux ouvrages qu'il publiait pour cet instrument. Il mourut à Paris le 24 février 1807. Le prénom de *Nicolas* qu'on a donné à ce musicien, dans le dictionnaire de Choron et de M. Fayolle, ne lui appartient pas plus que les initiales J.-F. qu'on trouve dans le nouveau Lexique de Gerber. *Jean-François* sont les prénoms du littérateur Guichard, mort à Paris le 23 février 1811. L'abbé Guichard a publié : 1° *Essais de nouvelle psalmodie ou Faux-bourdons à une, deux ou trois voix, divisés en sept tons majeurs et mineurs,* Rome (Paris), Nyon, 1783, in-8°. Ces *faux-bourdons* ne contiennent que des *magnificat ;* ils sont fort mal écrits : l'auteur dit cependant, dans l'avertissement de son *supplément,* qu'ils ont obtenu un brillant succès lorsqu'ils ont été chantés dans l'église de Notre-Dame le 31 juillet 1783, et renvoie aux journaux du temps pour les éloges qui lui ont été donnés. Au surplus le titre de ce recueil est absurde, car *Faux-bourdon* signifie *plain-chant harmonisé ;* il ne peut donc y avoir de faux-bourdons à une voix. 2° *Supplément transposé en plain-chant pour faciliter l'exécution des essais de nouvelle psalmodie à une, deux ou trois voix,* Paris, Bignon. 3° Cinq recueils de chansons et romances avec accompagnement de harpe ou piano, Paris, 1784-1788, Michaud. On trouve quelques jolies mélodies dans ces recueils ; quelques-unes ont même obtenu un succès de vogue, entre autres : *Un bouquet de Romarin, Le coin du feu, Il est passé le bon vieux temps, etc.* 4° *Rorate Cœli, prière à deux voix et basse d'accompagnement, ibid.,* 1788. 5° *Loisirs bachico-harmoniques, recueil de solos, duos, trios, quatuors, ibid.,* 1788. 6° *Hymne à la liberté,* à 4 voix, Paris, 1798. 7° *Hymne à l'espérance,* à voix seule ou en quatuor, avec accompagnement, Paris, 1794. 7° *Nouveaux desserts anacréontiques,* rondes de table, avec accompagnement de guitare, op. 37, Paris, 1798. 8° Petites pièces pour guitare, Paris, Porro, 1795. 9° *Les plaisirs des soirées,* pièces pour guitare, *ibid.* 10° Petite méthode de guitare, Paris, Frère. 11° 30 duos pour 2 violons, Paris, Nadermann. Guichard a laissé en manuscrit plusieurs messes et motets de sa composition.

GUIDETTI (JEAN), clerc bénéficié du Vatican, et chapelain du pape Grégoire XIII, naquit à Bologne en 1532, et après avoir fait ses études, fut ordonné prêtre. S'étant rendu à Rome, il devint élève de Pierluigi de Palestrina. Après son élection, le pape Grégoire XIII le fit son chapelain, et lui conféra le 27 novembre 1575 un cléricat bénéficié dans la chapelle du Vatican, vacant par la mort de François Tosti. Ce pape avait confié à Palestrina le soin de revoir et de corriger les livres du chant ecclésiastique d'après les meilleurs et les plus anciens manuscrits de la bibliothèque du Vatican et de la chapelle pontificale. Guidetti offrit à son maître de partager ses travaux pour cette grande entreprise, et tous deux y travaillèrent pendant plusieurs années ; mais la publication d'une bonne édition du graduel et de l'antiphonaire ayant été faite à Venise, en 1580, par Leichtenstein (2 vol. in-fol. m°.), Palestrina renonça à son travail, et Guidetti donna une autre direction au sien. Il fit paraître d'abord le directoire du chœur, qui contient des instructions sur la conduite de l'office, et les intonations des antiennes, hymnes, invitatoires et répons, ainsi que les tons des psaumes, préfaces, *Benedicamus, Ite Missa est,* oraisons, épîtres, évangiles, etc., conformément aux usages de la chapelle pontificale. Cet excellent livre a pour titre : *Directorium chori ad usum sacro-sanctæ basilicæ Vaticanæ, et aliarum cathedralium et collegiatarum ecclesiarum collectum operâ Johannis*

Guidetti Bononiensis, ejusdem Vaticanæ basilicæ clerici beneficiati, et SS. D. N. Gregori XIII Capellani, Permissu superiorum, Romæ apud Robertum Granjon-Parisien., 1582. L'accueil fait à cette édition, lorsqu'elle parut, rendit bientôt nécessaire la réimpression du livre; il en fut publié une nouvelle édition en 1589, et une autre en 1600. François Massani réimprima le directoire avec quelques petites additions, Rome, 1604; le chanoine D. Florido Silvestri de Barbarano le corrigea, et le fit paraître de nouveau en 1642, in-8°; Nicolas Stamegna, maître de chapelle à Sainte-Marie-Majeure y fit de nouvelles additions, et le réimprima à Rome, en 1665, in-4°. Après plusieurs autres éditions, François Pelichiari, maître de chant grégorien au collége allemand de Rome, y a fait de nouvelles corrections, et en a donné une dernière édition, imprimée par Salvioni, à l'imprimerie du Vatican, 1737, 1 vol. in-4°.

Après sa première publication, Guidetti employa plusieurs années à préparer une édition correcte et complète du chant de la Passion, d'après les quatre évangélistes. Il dédia ce nouveau travail à Guillaume, comte palatin du Rhin, duc de Bavière, et le fit paraître sous ce titre : *Cantus ecclesiasticus passionis Domini Nostri Jesu-Christi secundum Matthæum, Marcum, Lucam et Joannem. Juxtà ritum capellæ SS. D. N. Papæ ac sacro-sanctæ basilicæ Vaticanæ a Joanne Guidetto Bononiensi, ejusdem basilicæ, clerico beneficiato, in tres libros divisus; et diligenti adhibitá castigatione, pro aliarum ecclesiarum commoditate; typis datus, Romæ, apud Alexandrum Gardanum*, 1586. Plusieurs autres éditions de ce livre ont été publiées, savoir : 1° Rome, Aloïs Zanetti, 1604; 2° Rome, imprimerie d'André Phæi, 1637; 3° Rome, Antoine Poggioli, 1643; 4° Rome, imprimerie de Marc-Antoine et Horace Campana, 1689. Le troisième ouvrage de Guidetti est le chant de tout l'office de la semaine sainte qu'il publia sous ce titre : *Cantus ecclesiasticus officii majoris hebdomadæ juxtà ritum capellæ SS. D. N. Papæ, ac basilicæ Vaticanæ collectus et emendatus a Joanne Guidetto Bononiensi, ejusdem basilicæ perpetuo clerico beneficiato, nunc primum in lucem editus, Romæ ex typographia Jacobi Tornerii: excudebant Alexander Gardanus, et Franciscus Coattinus, socii*, 1587. La deuxième édition de ce livre, après laquelle il paraît n'y en avoir plus été donné, avec des corrections par François Soriano ou Suriano, et par Scipion Manilio, est intitulée : *Cantus ecclesiasticus officii majoris hebdomadæ a Joannæ Guidetti Bononiensi, basilicæ Vaticanæ clerico beneficiato olim collectus, et in lucem editus. Nunc autem a Francisco Suriano romano basilicæ S.-Mariæ-Majoris de urbe beneficiato decano, ac Vaticanæ capellæ præfecto emendatus, et ad meliorem vocum concentum redactus. Officium vero a Scipione Manilio romano ejusdem basilicæ beneficiato, juxtà formam breviarii romani Clementis VIII auctoritate recogniti, restitutum. Romæ, typographiá Andreæ Phæi*, 1619. Enfin, Guidetti termina l'entreprise qu'il avait formée par la publication du chant des préfaces. L'ouvrage parut sous ce titre : *Præfationes in cantu firmo, juxtà ritum Sanctæ Romanæ ecclesiæ emendatæ, et nunc primum in lucem editæ a Joanne Guidetto Bononiensi, basilicæ principis apostolorum de urbe clerico beneficiato. Romæ, ex typographiá Jacobi Tornerii. Excudebant Alexander Gardanus, et Franciscus Coattinus, socii*, 1588.

Après cette dernière partie de son travail, Guidetti ayant complété son œuvre, se reposa et revit seulement la deuxième édition de son directoire du chœur. Il mourut le 30 novembre 1592, à l'âge de soixante ans. Je ne finirai pas cet article sans relever une erreur singulière d'Orlandi qui, dans ses *Notizie degli scrittori Bolognesi* (p. 145), attribue le *Directo-*

rium chori à Jean Guidotti, docteur en philosophie et en médecine, qui fut gonfalonnier de justice à Bologne en 1419, et qui mourut dans cette ville le 19 juillet 1424. Orlandi aurait dû être mis en garde contre cette bévue par cela seul que l'ouvrage a été publié par l'ordre de Grégoire XIII, dont le pontificat s'étendit depuis 1572 jusqu'en 1585. M. l'abbé Baini, qui m'a fourni d'utiles renseignemens sur Guidetti, n'a point fait cette remarque.

GUIDI (JEAN), maître de chapelle à l'église Ste-Marie in Transtevere, à Rome, est né à Florence vers le milieu du dix-huitième siècle, et a eu pour maître Magrini, de cette ville, qui avait été élevé dans l'école de Clari. En 1827, lorsque Kandler visita Rome, Guidi vivait encore et remplissait ses fonctions de maître de chapelle, quoique fort vieux. Ce maître, alors le Nestor des compositeurs de l'église romaine, avait conservé dans ses ouvrages la pureté et la sévérité de l'ancienne école, mais Kandler trouvait de la sécheresse dans son style (V. la *Revue musicale*, t. 3, p. 78). On trouve de ce compositeur dans le Catalogue de la collection de M. l'abbé Santini, de Rome : 1° Des *partimenti* pour l'accompagnement, sous le titre de *Bassi per l'organo*. 2° *Salmo Dixit, a 4 e 8 voci*. 3° *Salmo* In te Domine speravi, *a 4 voci*. 4° *Le tre ore di Agonia di Giesu-Christo*, oratorio à 3 voix avec instrumens.

GUIDO, en français GUI, moine de l'abbaye de Pompose, naquit à Arezzo, ville de la Toscane vers la fin du dixième siècle. Cet homme jouit depuis près de huit cents ans d'une des plus grandes célébrités de l'histoire de la musique, et la doit moins aux choses dont il est réellement auteur, qu'à celles qui lui ont été attribuées sans fondement. Il est digne de remarque que les erreurs qui le concernent sont presque aussi anciennes que lui ; cependant, de tous les auteurs de musique du moyen âge, il est celui dont les ouvrages s'étaient le plus répandus : on en trouve des copies manuscrites dans presque toutes les grandes bibliothèques. Les événemens de sa vie, plus ignorés encore que la nature de ses ouvrages, ont été le sujet de beaucoup de fausses allégations. Il faudrait un volume pour rectifier tant de méprises, j'essaierai de rétablir la vérité des faits autant que le permettent les bornes d'un article de dictionnaire biographique.

Que Guido soit né à Arezzo, cela ne paraît pas pouvoir être mis en doute, car *cinquante-trois manuscrits*, qui contiennent une partie ou la totalité de ses ouvrages, et qui sont parvenus à ma connaissance, l'appellent *Guido aretinus*, et plusieurs auteurs des douzième, treizième et quatorzième siècles le désignent de la même manière ou simplement sous le nom d'*Arétin* (Aretinus). Cependant il s'est trouvé des auteurs qui l'ont fait naître, ou du moins vivre, en Normandie, en Allemagne et en Angleterre. Suivant Montfaucon [1], il y aurait dans la bibliothèque du Vatican quatre manuscrits qui auraient pour titre : *Guidonis augensis libri de musica*, ce qui a déterminé le savant bibliothécaire à lui donner le titre de *Augens* dans l'index de son livre. Ce nom a fait dire à plusieurs écrivains, qui se sont copiés mutuellement, que Guido a été moine de l'abbaye d'Auge, située près de la ville d'Eu, en Normandie. On se serait épargné cette faute si l'on eût consulté Mabillon (*Annal. Ord. Bened., t. IV, p.* 595), qui a prouvé que ce monastère ne fut fondé qu'en 1059, c'est-à-dire environ vingt-cinq ans après que Guido eut écrit son Micrologue de musique. Vossius est au nombre de ceux qui en ont fait un moine d'un couvent de bénédictins en Normandie ; mais son erreur a une autre cause, car il a confondu Guido avec Gui ou Guitmond [2] qui, vers 1070, sous le pontificat de Grégoire VII, écrivit

[1] *Bibliotheca Bibliothecarum*, tom. I, p. 91.

[2] *De Scient. Mathem.*, p. 95.

contre l'hérésiarque Béranger un traité *de Veritate corporis et sanguinis Christi in Eucharistiâ*. Ce Gui fut d'abord moine du couvent de Saint-Leufred au diocèse d'Evreux, puis devint cardinal et évêque d'Aversa en Italie. Vossius assure que c'est le même qui a écrit deux traités de musique, l'un en prose, l'autre en vers. Engelbert, abbé d'Aimont, qui vivait à la fin du treizième siècle et dans la première moitié du quatorzième siècle, a fait de Guido un Anglais né à Cantorbery : *Guido vero Cantuariensis*, dit-il, *addidit in suo eodem Micrologo de Musica, etc.* [1]. Je ne sais quelles fausses indications ont pu conduire Engelbert à cette erreur. Si l'on n'a pas voulu faire naître Guido en Allemagne, on l'a du moins fait venir dans ce pays, car Adam de Brême, chanoine et professeur en cette ville, vers 1067, dit positivement que Hermann, archevêque de Brême, y appela le musicien Guido, dont l'habileté corrigea la mélodie et la discipline monastique : *Musicum Guidonem Hermannus archiepiscopus Bremam adduxit, cujus industria melodiam et claustralem disciplinam correxit* [2]. Cette assertion a été répétée par Helmolds, dans sa chronique des Slaves insérée dans les *Scriptor. rer. Brunsvic.* (t. II, p. 743) de Leibnitz, et par d'autres; mais nonobstant l'autorité d'un contemporain, la réalité de ce fait est au moins douteuse, car l'archevêque Hermann ne succéda à Libentius qu'en 1032, suivant les mêmes chroniques et celle d'Albert, abbé du cloître de Ste-Marie à Stade [3]; or, on verra plus loin que Guido ne paraît pas avoir quitté l'Italie après cette époque.

La date précise de la naissance de Guido n'est point connue, et l'on ne peut tirer qu'une indication vague des paroles du chroniqueur Sigebert, qui, à l'année 1028, dit : *Claruit hoc tempore in Italiâ Guido aretinus, multi inter musicos nominis etc.* Mais si Baronius a cité avec exactitude le manuscrit d'où il a tiré les lettres de Guido, on peut dire avec certitude que ce moine est né dans les dix dernières années du dixième siècle. Ce manuscrit est ainsi terminé : *Explicit Micrologus Guidonis suæ ætatis anno XXIV, Johanne XX romanam gubernante ecclesiam* [4]. En faisant cette citation, Baronius a eu tort de placer sous la date de 1022 l'époque où Guido écrivait son Micrologue, car le pape Jean XX, ou plutôt XIX, ne fut appelé à gouverner l'église qu'au mois d'août 1024, ou selon les corrections de Pagi sur Baronius, au mois d'avril de l'année suivante. Ce pape mourut au mois de mai 1033. De tout cela résulterait la preuve que Guido serait né dans l'intervalle de 991 aux premiers mois de l'année 1000. Mazzuchelli a cité une très-ancienne note manuscrite placée en tête des sonnets de Fra Guittone d'Arezzo, d'après quoi Guido aurait été de la famille des *Donati* [5]; mais ce fait peut être révoqué en doute, car les Donati étaient de Florence et non d'Arezzo; ils furent même presque toujours en guerre avec les habitans de cette dernière ville.

Ce qu'on sait de plus certain concernant les événemens de la vie de Guido résulte des renseignemens qu'il a fournis dans deux lettres, l'une adressée à Théodald ou Théobald, qui fut évêque d'Arezzo depuis 1023 jusqu'en 1036; l'autre à son ami Michel, moine de l'abbaye de Pompose, près de Ferrare. De ces deux lettres, et

[1] De Musicâ tract. I. cap. XIII, apud Gerberto, t. 2, p. 295.

[2] *Historia ecclesiarum Hamburgensis et Bremensis*, etc. ab ann. 788 ad 1072, lib. II, cap. 102. pag. 30.

[3] Historiographia seu Chron. p. 118, édition de Wittenberg, 1608.

[4] Baron. Annal. eccles., ann. 1022.

[5] *Che fosse della famiglia de' Donati si afferma in un' antica nota a penna avanti i sonnetti di Fra Guittone d'Arezzo, riferita dal Signor avvocato Mario Flori, gentiluomo aretino, in una sua lettera assai erudita, che si trova inserita dal chiarissimo monsignor Giovan Battista Bottari, in fronte alle Lettere di Fra Guittone.* Mazzuchelli, *Scritt. d'Italia*, t. I, part. 2, p. 1007, note 7.

particulièrement de la dernière, résultent les faits suivans : Guido fut moine bénédictin dans la même abbaye de Pompose; Il s'y distingua par ses connaissances, particulièrement dans la musique et le chant ecclésiastique. Frappé des difficultés de la méthode alors en usage pour l'enseignement du chant de l'église, ou plutôt de l'absence de toute méthode, qui rendait les études longues et pénibles, il avait imaginé divers procédés par lesquels toute incertitude était dissipée, et qui permettaient d'acquérir dans un mois des connaissances qui n'étaient auparavant que le fruit de dix années de travaux. Une école, qu'il avait instituée dans son couvent pour l'application de sa méthode à l'enseignement de novices et d'enfans, avait eu tant de succès, que le nom de Guido était bientôt devenu célèbre en Italie. La jalousie des moines de Pompose, excitée par la renommée de leur confrère, suscita des tracasseries de tout genre à Guido, et finit par lui nuire dans l'esprit de son abbé, nommé *Guido* comme lui. Incessamment troublé dans son repos, il finit par s'éloigner de son monastère, et, pendant son exil, fut contraint à faire de longs voyages (*Indè est quod me vides prolixis finibus exulatum*). Ces mots ont paru à l'abbé Gerbert confirmer le fait avancé par Adam de Brême, Albert de Stade et autres, du séjour de Guido à Brême, sur l'invitation d'Hermann, archevêque de cette ville [1]; mais, ainsi qu'on l'a vu, Hermann ne devint archevêque de Brême qu'au mois d'août 1032 et non en 1023, comme dit l'abbé Gerbert; l'exil dans les contrées éloignées, dont parle Guido dans sa lettre, a précédé son voyage à Rome, car il se réconcilia dans cette ville avec son ancien abbé, et ce voyage eut lieu au plus tard dans l'été de 1032, puisque le pape Jean XIX qui l'avait appelé à Rome mourut au mois de mai 1033 : les mots *prolixis finibus exulatum* n'ont donc point de rapport avec le voyage que Guido aurait fait à Brême. Il y a aussi peu d'apparence qu'il ait été plus tard dans cette ville; car il avait alors plus de quarante ans; il devait désirer le repos dont il se plaint d'avoir été longtemps privé, et les causes de son exil avaient cessé. Quoiqu'il en soit, ce fut à Arezzo, où il s'était retiré dans un monastère de bénédictins, qu'il reçut un message du pape, qui, sur le bruit des merveilles opérées par Guido dans l'enseignement de la musique, l'engageait à se rendre à Rome. Ce ne fut qu'après trois invitations semblables qu'il se décida à faire ce voyage. Il partit accompagné de Grimoald ou Grimaldi, son abbé, et de Pierre, doyen du chapitre d'Arezzo. Bayle, trompé par la date 1022 fixée par Baronius pour le temps où Guido écrivit sa lettre à Michel, dit que ce fut Benoît VIII qui appela Guido à Rome [2]. Si ce savant critique avait lu la lettre même, telle qu'elle existe dans les bons manuscrits, il aurait vu que ce ne fut point ce pontife, mais Jean XIX, qui voulut connaître la méthode du moine d'Arezzo : *Summæ sedis apostolicæ Johannes*, dit Guido, *qui modo romanam gubernat ecclesiam, audiens famam nostræ scholæ, et quomodo per nostra antiphonaria inauditos pueri cognoscerent cantus, valdè miratus, tribus me ad se nuntiis invitavit*. Guido expliqua sa méthode au saint père, et lui fit voir son antiphonaire dans la même séance. Après quelques minutes d'instruction, le pape eut assez bien compris le but et l'utilité de cette méthode, pour être en état de trouver le ton d'une antienne et de la chanter. Saisi d'admiration, il voulut déterminer Guido à se fixer à Rome, mais la santé de celui-ci, dérangée par les chaleurs de l'été et par la fièvre qui règne en certains temps dans cette ville, ne lui permit pas d'y rester. Il avait retrouvé à Rome son ancien abbé du monastère de Pompose, qui se ré-

[1] *Scriptor. ecclesiast. de Musica*, t. II, *in præfatione*.

[2] *Dictionnaire historique et critique*, article ARETIN (*Gui*).

concilia avec lui, approuva ses travaux, et lui témoigna le regret d'avoir autrefois écouté ses détracteurs. Il l'invita à retourner à son ancien monastère, lui représentant que la vie paisible d'un simple moine valait mieux pour lui que les honneurs de l'évêché auxquels il pouvait prétendre. Touché de ces paroles bienveillantes, Guido promit de retourner à Pompose; cependant, par des motifs qu'il n'explique pas, il n'exécuta pas immédiatement ce dessein, et l'on peut croire que lorsqu'il écrivit sa lettre à Michel il avait changé de résolution, quoiqu'il dise le contraire; car tout le reste de cette longue lettre est rempli par l'exposé de sa doctrine et de sa méthode de solmisation, pour l'instruction de son ami, Michel; or, ce soin aurait été superflu s'il eût dû retourner près de celui-ci. Ici finissent les renseignemens authentiques sur la personne de Guido : le reste n'a d'autre valeur que celle des conjectures.

Des opinions contradictoires ont été soutenues par divers écrivains concernant la fin de cet homme célèbre. Suivant les annalistes de l'ordre des Camaldules, Razzi [1], Guido Grandi [2], Ziegelbauer [3], et en dernier lieu Mittarelli et Costadoni [4], Guido aurait été s'enfermer au monastère de Sainte-Croix d'Avellano, où Ludolf, fondateur de cette maison, l'aurait pris pour coadjuteur en 1030; puis il aurait succédé à ce même Ludolf, en 1047, comme prieur du couvent, et enfin il serait mort le 17 mai 1050 [5]. Cette opinion, copiée de quelques annalistes plus anciens de l'ordre des Camaldules, paraît avoir pour base les faits suivans : 1° Deux catalogues des prieurs d'Avellano existent en manuscrit, le premier, à la suite d'une vie de Ludolf, anonyme, est au musée britannique, n° 113 du catalogue supplémentaire. Ce manuscrit est du douzième siècle. On y voit que *Guido aretinus* succéda, non en 1030, mais en 1029 à Jean, successeur de Ludolf. D'après le second manuscrit, du quatorzième siècle, cité par les annalistes des Camaldules, Mittarelli et Costadoni, Guido succéda en 1025 à Jean, successeur de Julien, qui l'était de Ludolf [6]. On voit qu'il y a contradiction dans les dates; mais les renseignemens s'accordent pour démontrer qu'un Guido, né à Arezzo, a été prieur du monastère d'Avellano. 2° Dans le réfectoire de ce monastère il y avait autrefois un portrait avec cette inscription : *Beatus Guido Aretinus, inventor musicæ*. C'est, je pense, la seule fois qu'on a rangé Guido dans la classe des saints et des bienheureux, et l'*inventor musicæ* est fort ridicule; mais l'existence de ce portrait dans le réfectoire d'un couvent de Camaldules semble confirmer l'opinion que Guido a appartenu à cet ordre. Les adversaires de Razzi, de Grandi, de Ziegelbauer et des autres annalistes, opposent à leurs assertions les termes mêmes de la lettre de Guido, où l'on voit clairement qu'il fut moine de Pompose; mais cet argument n'est pas sans réplique, car, parmi les événemens de la vie du moine arétin, postérieurs à la lettre qu'il écrivit à Michel, il se peut qu'on doive placer son entrée dans l'ordre des Camaldules. C'est un fait bien singulier que l'ignorance des historiens de l'ordre de Saint-Benoît sur les dernières années d'un homme si célèbre, tandis que les Camaldules fournissent des renseignemens si précis.

Les inventions attribuées à Guido ne sont pas de peu d'importance, car suivant certains écrivains on ne lui devrait pas moins que la gamme et son nom, les noms

[1] *Vita de' Santi e Beati dell' ordine Camaldolese*, in fine.

[2] *Dissert. Camald.* 1. c. 4, n° 8, pag. 70, IV, c. 2, n° 4, pag. 14 et c. 6, n° 1, pag. 69.

[3] *Centifolium Camaldulense*, num. XXXVIII.

[4] *Annal. Camald.* ann. 1034. tom. II, pag. 42.

[5] *Anno 1030, Guido aretinus a B. Ludulfo, sacræ domus Avellanæ ad normam instituti Camaldulensis fundatore, in coadjutorem seu vicarium suum est cooptatus, cui etiam, anno 1047, in prioratu successit, usquedum anno 1050, die 17 maii Deum adiit.* V. Ziegelb. *Centif. Camald.* num. XXXVIII.

[6] Mittarelli et Costadoni, Annal. Camald., tome II, p. 44.

des notes, le système de solmisation par les trois hexacordes de *bémol*, *bécarre* et *nature* et par les *muances*, la méthode de la main musicale, la notation avec la portée du plain-chant, le contrepoint, le monocorde, le clavecin, le clavicorde et d'autres instrumens. Forkel a prouvé, dans une longue et savante discussion [1], que la plupart de ces choses étaient connues avant lui, ou n'ont pris naissance qu'après sa mort; cependant il a négligé ou ignoré quelques-unes des preuves les plus évidentes de ces vérités : en résumant ici ce qu'il en dit, j'ajouterai ce qu'il a oublié.

Jean-Jacques Rousseau qui, dans son dictionnaire de musique, a accumulé les erreurs à l'article *gamme*, dit, d'après Brossard, que Gui d'Arezzo a inventé la gamme, et lui a donné son nom à cause du Γ grec qu'il avait placé comme signe de la note la plus grave dans l'échelle générale des sons. Les continuateurs de Jean-Jacques Rousseau, dans l'*Encyclopédie méthodique*, sont restés dans les mêmes idées. Il est singulier que Rousseau, qui dit avoir lu à la bibliothèque du roi, à Paris, les ouvrages de Guido, n'y ait pas vu, au deuxième chapitre du Micrologue, que le gamma a été placé par les modernes à la première note du système : *In primis ponatur* Γ *græcum a modernis adjunctum*, et que, dans ses règles rhythmiques, il dit encore : *Gamma græcum quidam ponunt ante primam litteris*. Ainsi cette adjonction du Γ n'appartient pas à Guido. J'ajouterai qu'en aucun endroit de ses écrits il ne donne le nom de *gamme* à l'échelle des sons, et qu'en général, il désigne cette échelle par le nom de *monocorde*, sur quoi ses degrés sont marqués; en sorte qu'au lieu de dire qu'il y a sept notes dans la gamme, il dit : *Septem sunt litteræ monocordi sicut plenis posteà demonstrabo* (Prologue en prose de l'antiphonaire, ch. 5). Voilà donc deux inventions de Guido anéanties à la fois. Venons aux noms des notes.

Suivant l'opinion commune, Guido les aurait tirées de l'hymne de saint Jean-Baptiste, dont les trois premiers vers de la première strophe sont :

> *Ut* queant laxis *Re*sonare fibris
> *Mi*ra gestorum *Fa*muli tuorum,
> *Sol*ve polluti *La*bii reatum,
> Sancte Joannes.

De là les noms *ut, re, mi, fa, sol, la*, que Guido aurait voulu donner aux notes de la gamme, réduites par cela au nombre de six; mais il suffit de lire avec quelque attention le passage de la lettre du moine de Pompose à Michel où se trouve la citation de cet hymne, pour acquérir la conviction qu'il n'a point prétendu y attacher le sens qu'on lui donne. « Si vous « voulez (dit-il) imprimer dans votre mé« moire un son ou neume [2] pour pouvoir « le retrouver partout et dans quelque « chant que ce soit (connu de vous ou « ignoré), de manière à l'entonner sans « hésitation, il faut mettre dans votre « tête la teneur d'une mélodie très-con« nue, et, pour chaque chant que vous « voulez apprendre, avoir présent à l'es« prit un chant du même genre qui com« mence par la même note, comme, par « exemple, cette mélodie dont je me sers « pour enseigner aux enfans qui commen« cent et même aux plus avancés :

> *Ut* queant laxis etc. [3].

Ainsi ce n'est qu'un exemple que Guido veut donner à Michel, lui laissant d'ailleurs le soin de choisir quelque autre mélodie bien connue (*alicujus notissimæ symphoniæ*), s'il en est qui lui soit plus

[1] *Allgem. Gesch. der Musik*, t. 2, p. 239 à 288.

[2] Récapitulation du ton d'une antienne.

[3] *Si quam ergo vocem vel neumam vis ita memoriæ commendare, ut ubicumque velis, in quocumque cantu, quem scias vel nescias, tibi mox possit occurrere, quatenus illum indubitanter possis enuntiare, debes ipsam vocem vel neumam in capite alicujus notissimæ symphoniæ notare, et pro unaquaque voce memoriæ retinendâ hujus modi symphoniam in promptu habere, quæ ab eâdem voce incipiat : utpote sit hæc symphonia, quâ ego docendis pueris in primis atque etiam in ultimis utor : Ut queant laxis, etc.*

familière. Il y a sans doute une preuve de perspicacité dans le choix de l'hymne de saint Jean-Baptiste fait par Guido pour l'objet qu'il se proposait, parce que le son monte d'un degré à chaque syllable *ut, ré, mi, etc.;* cette cantilène offre à cause de cela plus de facilité qu'aucune autre pour imprimer chaque son dans la mémoire; mais ce n'est pas à dire qu'un autre chant ne puisse conduire au même but. Au surplus, il demeure démontré par le passage de la lettre de Guido qu'il n'a point songé à donner aux notes de la gamme les noms d'*ut, ré, mi, etc.;* car il ne faut pas prendre à la lettre ces noms *ut, ré, mi, fa, sol, la,* donnés par l'abbé Gerbert dans le Prologue rhythmique de l'antiphonaire, avec les lettres grégoriennes; quelque copiste ignorant aura ajouté ces noms qui ne se trouvent ni dans le manuscrit de saint Évroult, ni dans les autres bons manuscrits que j'ai vus, et qui, d'ailleurs, sont en opposition manifeste avec le vers qui précède l'exemple :

Quoiqu'il en soit, ces noms furent bientôt en usage pour désigner les six notes de la gamme du plain-chant, car Jean Cotton, qui paraît avoir écrit dans la seconde moitié du onzième siècle, dit que les Français, les Allemands et les Anglais s'en servaient généralement, et il rapporte leur origine à l'hymne de saint Jean, mais il ne cite point Guido comme auteur de cette invention [1].

Si Guido n'a pas voulu donner des noms aux notes de la gamme, il n'a donc pas borné ces noms à six, et conséquemment il n'a pas imaginé le système de solmisation par les hexacordes et les muances [2]; mais en cela, comme en d'autres choses importantes, les erreurs qui le concernent sont, ainsi que je l'ai dit au commencement de cet article, presque aussi anciennes que lui. Bien qu'Engelbert d'Aimont, écrivain du treizième siècle, soit le plus ancien connu qui nous ait transmis la théorie de la solmisation par l'hexacorde et par les muances, comme une invention de Guido, néanmoins on a dans la Chronique de Sigebert de Gemblours, terminée en 1112, la preuve que, longtemps auparavant, cette théorie, ainsi que celle de la main musicale qui en est en quelque sorte inséparable, était considérée comme une invention du moine arétin. Sous la date de 1028, ce chroniqueur s'exprime ainsi : *Claruit hoc tempore in Italiâ Guido aretinus multi inter musicos nominis. In hoc enim prioribus præferendus, quod ignotos cantus etiam pueri facilius discant per ejus regulam, quam per vocem magistri, aut per usum alicujus instrumenti : dum sex litteris vel syllabis modulatim appositis ad sex voces, quos regulariter musica recipit, hisque vocibus per flexuras digitorum levæ manus distinctis per integrum diapason se oculis et auribus ingerunt intentæ et remissæ elevationes vel dispositiones earumdem sex vocum.* C'est encore avec les paroles de Guido même que se réfute cette prétendue invention qui lui est attribuée. En plusieurs endroits de ses ouvrages, il déclare qu'il y a sept sons dans l'échelle musicale, et qu'il faut sept lettres ou caractères pour les représenter. Il y a nécessairement sept notes ou sept sons dans toute espèce de chant, dit-il, comme il y a 24 lettres dans l'alphabet, comme il y a sept jours dans la semaine, etc. [3]. La manière dont il a établi d'ailleurs l'ordre des tons et des demi-tons

[1] Voyez le Résumé philosophique de l'histoire de la musique, au 1er volume, p. CLXX.

[2] Voyez l'exposé du système de solmisation par les hexacordes, au *Résumé philosophique*, t. I, p. CLXX et suiv.

[3] Diapason est eamdem litteram habere in utroque latere, ut à B in *b*, à C in *c*, à D in *d*, et reliqua. Sicut enim utraque vox eadem littera notatur, ita per omnia ejusdem qualitatis perfectissimæque similitudinis utraque habetur et creditur. Nam sicut finitis septem diebus, eosdem repetimus, ut semper primum et octavum diem eumdem dicamus; ita octavas semper voces esse easdem figuramus et dicimus, quia naturali eas concordia consonare sentimus. Unde verissime poëta dixit esse septem discrimina vocum, quia etsi plures fiant, non est adjectio, sed earumdem renovatio et repetitio.

dans la gamme du premier ton du plain-chant, offre la preuve qu'il concevait la constitution de cette gamme mineure exactement conforme à celle de la musique moderne, et détruit toute supposition d'hexacorde dans son esprit. Voici cette gamme, telle qu'on la trouve dans sa lettre à Michel :

ton	demi-ton	ton	ton	demi-ton	ton	ton
A	B	C	D	E	F	G

Il serait inutile, d'après ce qui précède, de chercher à démontrer que l'invention de la main musicale n'appartient pas à Guido, puisque cette méthode est intimement liée au système de l'hexacorde, qui est étranger à ce moine comme on vient de le voir, s'il n'existait des manuscrits des ouvrages de Guido où la main se trouve : tels sont ceux du Micrologue à Oxford, dans la bibliothèque du collége du Christ, n° 50, in-4°, et à Florence, dans la bibliothèque des Médicis, case 29; mais cette figure y est isolée et sans explication. Nul doute que le copiste n'ait mis la main à la suite de l'ouvrage de Guido, pour son usage particulier, et sans avoir remarqué qu'il n'est aucun passage dans le Micrologue à quoi cette figure ait du rapport. On peut en dire autant d'un manuscrit du douzième siècle dont le savant De Murr a donné la description [1], et dans lequel, au milieu de plusieurs fragmens, on trouve *Manus Guidonis*, qui ne tient à aucun ouvrage du moine de Pompose.

A l'égard de la notation du plain-chant, dont l'invention a été attribuée à Guido, il est nécessaire de faire ici quelques observations importantes; et d'abord je ferai remarquer que les exemples de musique qu'on trouve dans le Micrologue et dans la lettre à Michel sont notés de plusieurs manières différentes dans les divers manuscrits, et qu'on trouve même plusieurs systèmes de notation dans un seul manuscrit. Celui de l'abbaye de Saint-Évroult (aujourd'hui dans la bibliothèque d'Alençon) offre des exemples de trois systèmes, car le Micrologue est noté avec les lettres du pape Grégoire; dans le Prologue rhythmique de l'antiphonaire, il y a des passages notés en signes lombards tronqués et placés sur une seule ligne; enfin l'Antiphonaire est noté avec quatre lignes, dont une (pour *fa*) est rouge, l'autre (pour *ut*) est verte, et les deux autres, placées dans l'intervalle et au-dessus, sont tracées simplement dans l'épaisseur du vélin et sans couleur. Les signes de notation placés sur ces lignes ne sont autre chose que des modifications de la notation lombarde qui ont donné naissance à la notation régulière du plain-chant [2]. Il ne faut pas oublier que ce manuscrit est du douzième siècle, et que c'est le plus complet et le plus correct qu'on connaisse.

Suivant l'âge des manuscrits et les divers pays où ils ont été confectionnés, on trouve en eux tant de différences dans les systèmes de notation, qu'il n'est pas permis de douter que chaque époque, chaque contrée, et presque chaque école, en ont eu ou de complètement dissemblables, ou du moins de très-diversement modifiés. De là vient que les copistes qui ont transcrit les ouvrages de Guido en ont noté les passages de chant avec les caractères usités dans leur école ou leur église, et quelquefois ont employé plusieurs systèmes dans le même manuscrit, soit pour

Micrologus, c. 5. (ce chapitre a pour titre : *De Diapason et cur septem tantum sint notæ*).

Sicut in omni scriptura XX et IIII. Litteras, ita in omni cantum septem tantum habemus voces; nam septem sunt dies in hebdomada, ita septem sunt voces in musica. Aliæ vero, quæ super VII adjunguntur eædem sunt, et per omnia cantus similiter in nullo dissimiles, nisi quod altius dupliciter sonant : ideoque septem dicimus graves, septem vero vocamus acutas; septem autem litteris dupliciter sed dissimiliter designantur hoc modo :

A.	B.	C.	D.	E.	F.	G.
I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.
a.	b.	c.	d.	e.	f.	g.
I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.

Prologue en prose de l'Antiphonaire, c. 5.

[1] *Notitia duorum codicum musicorum Guidonis aretini saeculi XI et S. Wilhelmi Hirsaugiensis Saec. XII in membranis exaratum. cum II tab. aeneis. Normbergae*, 1801, 4.

[2] Voy. le Résumé philos. t. I, p. CXII et suiv.

faire étalage de savoir, soit pour certaines convenances relatives aux exemples qu'il fallait noter. C'est ainsi que dans un manuscrit du Micrologue, de la bibliothèque Laurentienne de Florence, cité par le P. Martini [1], les exemples de chant sont notés en lettres grégoriennes rangées sur une seule ligne; c'est ainsi que dans un autre manuscrit du seizième siècle, appartenant au même P. Martini, les mêmes lettres sont placées à des hauteurs respectives; surabondance de distinction entre les notes qui ne pouvait être d'aucune utilité, car les lettres étaient suffisantes pour marquer la différence des sons. On peut en dire autant de la notation d'un autre manuscrit cité par le P. Costadoni, où les lettres, placées à divers degrés d'élévation, sont liées entre elles par des traits qui se prolongent en différentes directions, et surtout de deux manuscrits dont Cerone [2] et Gafori ont tiré l'hymne *Ut queant laxis, etc.*; dans le premier, les lettres qui désignent les notes sont placées sur les lignes ou dans les espaces d'une grande portée de quatre lignes; dans l'autre, ce sont les noms mêmes des notes qui remplissent la portée. Deux manuscrits du quinzième siècle qui renferment quelques écrits de Guido, et qui sont dans la bibliothèque Ambroisienne de Milan, ont les exemples de la lettre à Michel notés en notes de plain-chant sur une portée de quatre lignes; les quatre manuscrits de la Bibliothèque du roi cotés 3713, 7211, 7369 et 7461 (ancien fonds) renferment aussi divers systèmes de notation; celui qui était autrefois dans la bibliothèque de l'abbé de Tersan avait des exemples notés sur deux lignes, et d'autres sur quatre. Les bornes d'un article de dictionnaire ne permettent pas de pousser plus loin cette énumération, mais ce que j'ai rapporté démontre qu'aucune notation n'a été considérée spécialement jusqu'au seizième siècle comme une invention de Guido, et que, pour l'enseignement du plain-chant, l'usage des anciennes lettres grégoriennes s'était conservé même jusqu'à cette époque. Il me serait facile de démontrer que des livres de chant ecclésiastique d'une date antérieure à Guido ont déjà les modifications de la notation lombarde semblables aux notes du plain-chant; je pourrais aussi faire voir que les lignes coloriées ont été appliquées aux notations purement saxonne et lombarde; mais cette discussion me mènerait trop loin, et je dois me borner à renvoyer le lecteur à l'extrait d'un manuscrit de l'abbaye de Jumièges, daté de 842, et publié par l'auteur du livre intitulé : *La science et la pratique du plain-chant*, et à des fragmens d'anciens missels de la fin du neuvième et du commencement du dixième siècles, insérés par le P. Martini dans son histoire de la musique (t. I, p. 184). Ainsi, lorsque Guido a écrit :

Ut proprietas sonorum discernatur clarius,
Quasdam lineas signamus variis coloribus :
Ut quo loco quis sit sonus mox discernat oculus
Ordine tertiæ vocis splendens crocus radiat,
Sexta ejus, sed affinis flavo rubet minio :
Est affinitas colorum reliquis indicio.

Il a parlé d'une chose qui se faisait avant lui, car les lignes jaunes et rouges sont précisément employées dans les fragmens publiés par le P. Martini, et dans d'autres plus anciens encore que je possède [3]. Remarquez au surplus que les copistes de ses ouvrages n'ont pas eu toujours égard à ses instructions, car au lieu du jaune (*crocus*), qu'il indique pour la ligne de C, on a employé le vert dans l'antiphonaire du manuscrit de Saint-Évroult, et dans celui de Saint-Emeran, de Ratisbonne.

[1] *Storia della mus.*, t. I, p. 177.

[2] *El melopeo Tract. de Mus. Theor. et prat.*, lib. 1, cap 44, p. 271.

[3] Le savant M. Baini, qui n'a point été porté par ses études à vérifier le fait de cette prétendue invention des lignes attribuée à Guido, ne la met point en doute, et dit, dans ses mémoires sur Pierluigi de Palestrina (n° 528, t. II., p. 94), qu'elle se répandit en Europe dans l'espace de moins de trente ans. S'il eut examiné beaucoup de manuscrits de l'ouvrage de Guido, il aurait eu la preuve du contraire.

On ne doit point passer ici sous silence une invention en quelque sorte double attribuée à Guido, et qui n'est pas étrangère à la notation ; il s'agit des neumes ou récapitulations du ton des antiennes considérées par Zarlino, le P. Martini, M. Baini et plusieurs autres écrivains comme ayant pris naissance au onzième siècle, et dont les formes comme les signes auraient été fixées par Guido, qui en parle en effet en plusieurs endroits de ses ouvrages. Le vingt et unième chapitre du traité de musique de Jean Cotton a pour titre : *Quid utilitatis afferant neumæ a Guidone inventæ*. Il y fait pourtant connaître un système de cette récapitulation des cordes stables et principales du ton du chant qui a précédé l'invention de Guido; ce qui fait voir que la neume en elle-même était connue avant lui. En effet Reginon, abbé de Prum, a donné à la suite de son exposition des huit tons du chant grégorien, les formules des neumes de deux cent quarante-trois antiennes et de cinquante deux répons, notés en notation saxonne, et tirés en partie du chant de l'église grecque. Le manuscrit de Reginon, qu'on croit autographe, est daté de 885 ; il se trouve dans la bibliothèque des ducs de Bourgogne, à Bruxelles. Jean Cotton avoue qu'il existait avant Guido une manière de noter les neumes par des signes de convention dont on trouve l'explication dans le traité de musique d'Hermann, surnommé *Contract* [1]. Ces signes étaient au nombre de dix : 1° E, signifiait unisson; 2° S, seconde mineure ou demi-ton; 3° T, seconde majeure ou ton; 4° TS, tierce mineure ou ton et demi ; 5° TT, tierce majeure, ou deux tons; 6° D, quarte (*diatessaron*) ; 7° A, quinte (*diapente*) ; 8° AS, sixte mineure ; 9° AT, sixte majeure ; 10° AD, octave. Hucbald, ou Hucbaud, de Saint-Amand, fait connaître un autre système de *neumes* et des signes particuliers de leur notation, dans son livre de l'Institution harmonique. A ces signes, Guido, selon Jean Cotton, en a substitué cinq appelés *virgas, clines, qualismata, puncta,* et *podatos*. Jean Cotton a donné les figures de ces signes dans le 21e chapitre de son traité de musique; l'abbé Gerbert ne les a point publiées avec le texte, mais le P. Martini les a insérées dans son histoire de la musique (tom. 1, p. 183, n° 62), et elles ont été reproduites par Burney, Hawkins et Forkel. Aucune trace de ces signes ne se trouve dans les ouvrages que nous possédons de Guido. Mais ce qui paraît lui appartenir incontestablement, c'est la représentation de l'échelle générale des sons de son temps par les cinq voyelles *a e i o u*, appliquées aux syllabes des deux chants de l'église : *Sancte Joannes meritorum tuorum, etc.*, et *Linguam refrenans temperet, etc.* Il dit positivement au commencement du dix-septième chapitre du Micrologue que cela était inconnu avant lui : *His breviter intimatis aliud tibi planissimum dabimus hic argumentum, utilissimum usui, licet hactenùs inauditum*. Il conseille dans ce chapitre d'écrire ces cinq voyelles sur le monocorde, au-dessous des lettres représentatives des sons, en recommençant la série des cinq voyelles autant de fois qu'il est nécessaire jusqu'au son le plus aigu. L'usage auquel il destine ces voyelles semble être une sorte de récapitulation des sons, et c'est aussi une espèce de neume dont l'utilité n'est pas aussi évidente que Guido semble le croire. Il ne serait pas impossible que la triple série de voyelles, dont chacune représente des notes différentes, eût donné l'idée du système des muances qui s'établit ensuite dans toutes les écoles de musique.

Guido a traité dans le dix-huitième chapitre de son Micrologue de la *diaphonie*, sorte d'harmonie grossière en usage dans l'église pendant le moyen âge, et qui n'était composée que de successions de quartes ou de quintes : de là l'invention de

[1] V. *Gerberti scriptores eccles. de Musica*. tom. II, pag. 149.

l'harmonie et du contrepoint qui lui a été attribuée. Quant à l'harmonie proprement dite, on peut voir dans le *Résumé philosophique de l'histoire de la musique*, qui précède ce dictionnaire (p. CXXVIII et suiv.), que son origine se trouve dans le nord de l'Europe aux temps les plus reculés; il n'est donc question que de son application dans la diaphonie, qui est bien plus ancienne que Guido, car S. Isidore de Séville, qui vivait dans le septième siècle, en parle dans le sixième chapitre de ses sentences sur la musique[1], et Hucbald, mort le 20 juin 932, en donne les règles dans les chapites 11-15 de son livre intitulé *Musica enchiriadis*. A l'égard de l'harmonisation régulière, désignée communément sous le nom de *contrepoint*, Guido n'en dit pas un mot, bien qu'elle fût connue à deux parties antérieurement à lui[2].

Il ne paraît pas nécessaire de réfuter sérieusement ceux qui ont présenté Guido comme l'inventeur du monocorde, du clavecin, du clavicorde et de plusieurs autres instrumens de musique. Le monocorde est clairement expliqué et figuré dans le huitième chapitre du premier livre des Harmoniques de Ptolémée, dans le traité de musique de Boèce, et dans beaucoup d'autres écrits antérieurs à Guido : il ne l'a donc pas inventé; mais il est le premier qui enseigna à en faire usage pour apprendre la musique pratique. Il ne dit pas un mot des autres instrumens dont on lui fait honneur. Il est vrai qu'il existe à la bibliothèque de l'université de Gand un précieux manuscrit des premières années du seizième siècle, qui renferme plusieurs traités de musique parmi lesquels on en remarque un qui a pour titre : *De diversis monochordis, tetrachordis, pentachordis, exachordis, eptachordis, octochordis, etc., ex quibus diversa formantur instrumenta musicæ, cum figuris instrumentorum*. Ce traité est placé à la suite du dialogue de l'abbé Odon de Cluny sur la musique, attribué à Guido dans le manuscrit ; de là vraisemblablement l'erreur de M. Joseph Ant. Walvein de Tervliet, ancien bibliothécaire de l'université de Gand qui, dans son catalogue des manuscrits de cette bibliothèque, a porté ce curieux traité des instrumens à cordes sous le nom du moine d'Arezzo, quoique la composition de l'ouvrage ne soit pas évidemment antérieure au quatorzième siècle[3].

Après cette longue discussion qui était nécessaire, à cause de la célébrité du musicien dont il est question, on sera sans doute conduit à dire : *Si Guido n'est l'auteur d'aucune des innovations qui lui ont été attribuées, et que vous lui refusez, que lui reste-t-il donc, et sur quelles bases s'est établie sa renommée depuis plus de huit cents ans?* Je répondrai qu'il a eu des titres incontestables à l'admiration de ses contemporains; mais que, dans les temps postérieurs, personne n'a songé à ceux-là, et que, séduit par l'éclat de son nom, on a voulu le justifier par des inventions supposées, n'ayant pas compris ce qu'il avait fait en réalité.

Si l'on examine les traités de musique de Remi d'Auxerre, de Reginon de Prum, de Hucbald, d'Odon, abbé de Cluny, et des autres prédécesseurs de Guido, on y trouvera plus ou moins de savoir, des idées plus ou moins heureuses, mais non des méthodes d'enseignement basées sur des principes féconds en résultats; aucun moyen de direction dans l'étude de l'art n'existait avant lui. Les instrumens des Grecs et des Romains étaient tombés dans l'oubli, parce que les chrétiens n'avaient pas cru devoir se servir de choses dont on avait fait usage dans les cérémonies religieuses du paganisme. L'orgue ne se trouvait que dans un petit nombre d'é-

1 V. Script. Ecclesiast. de Musica, t. I., p. 21.
2 V. *Résumé philos. de l'hist. de la musique*, p. CLXXXII.

3 Voyez la *Revue musicale*, tome XIV (janvier 1834).

glises, et peu de musiciens étaient capables d'en jouer. Plus rares encore étaient les autres instrumens dans les neuvième et dixième siècles, en sorte qu'il n'existait aucun autre moyen de diriger la voix et de former l'oreille des élèves de chant que les leçons du maître, et qu'aucune étude individuelle n'était possible. De là venait que la plupart des chantres étaient inhabiles et d'une ignorance à peu près complète concernant les principes de l'art, quoiqu'ils eussent employé beaucoup d'années à apprendre le peu qu'ils savaient. Guido, par l'invention d'une méthode d'enseignement, la première qui eût été imaginée, fit cesser cet état de choses, et rendit si facile l'instruction musicale, que peu de jours suffisaient pour mettre un enfant en état d'apprendre seul le chant d'une antienne ou d'un répons. Cette méthode consistait à trouver les intonations au moyen du monocorde, instrument de facile construction et sur lequel les lettres représentatives des notes étaient marquées. Un chevalet mobile se plaçait sur la lettre de la note qu'on cherchait, et la corde pincée donnait l'intonation A ce moyen, Guido avait joint l'usage d'une certaine mnémonique des sons, qui consistait à bien apprendre une mélodie connue pour s'en servir comme d'un point de comparaison, en donnant pour nom aux notes de cette mélodie les syllabes placées sous chacune d'elles, afin de conserver ces mêmes noms à toutes les notes semblables. Enfin, il recommanda l'usage des neumes, comme le meilleur moyen de distinguer les notes principales de toute mélodie, et d'en reconnaître le ton. Il paraîtra peut-être singulier qu'une grande renommée ait été le prix de choses si simples; mais à l'époque où Guido vivait, trouver ces choses, maintenant vulgaires, était un effort de génie. Le service qu'il rendit fut immense, car dès qu'il eut fourni l'instrument de l'enseignement, des écoles régulières de chant ecclésiastique furent instituées partout, et l'instruction se répandit. Il est vrai que quelques-unes de ses paroles mal interprétées donnèrent bientôt naissance à un système de solmisation essentiellement faux et hérissé de difficultés qui détruisit le bien qu'il avait fait; et ce qui est remarquable, c'est qu'on oublia le bien pour lui faire honneur de ce monstrueux système, comme d'une invention merveilleuse, et que pendant plus de six cents ans l'autorité de son nom fut un obstacle au retour du système naturel.

Au mérite de l'invention de sa méthode, Guido a joint celui d'exposer avec lucidité ses principes dans son Micrologue, dans sa lettre à Michel, et dans le prologue de son antiphonaire. Si sa latinité ne brille pas par l'élégance, il ne faut pas oublier que l'époque où il vécut fut celle des ténèbres pour les bonnes études. Il ne faut pas croire toutefois que son style soit aussi mauvais dans les bons manuscrits que dans le texte publié par l'abbé Gerbert. On est choqué dans celui-ci par une multitude de non-sens et de barbarismes qui n'existent pas dans le manuscrit de la bibliothèque du roi (n° 7211, in-fol), et surtout dans le manuscrit d'Alençon (autrefois de l'abbaye de Saint-Évroult.) J'ai conféré ces manuscrits avec les trois autres de la bibliothèque du roi, et celui de l'abbé de Tersan avec celui de la bibliothèque des ducs de Bourgogne, enfin avec les variantes des manuscrits d'Oxford, pour corriger le texte, afin de préparer une bonne édition des œuvres de Guido, et j'ai signalé près de huit cents fautes dans l'édition de Gerbert.

Les ouvrages qui appartiennent incontestablement à Guido sont : 1° Le *Micrologue,* précédé d'une lettre à Théodald évêque d'Arezzo; 2° L'antiphonaire avec deux prologues ou préfaces, l'une en vers et l'autre en prose, contenant des règles de musique et de chant; 3° La lettre au moine Michel, qui renferme des conseils sur la manière de diriger des études de chant et de musique. 4° Un petit traité intitulé *De sex motibus vocum a se*

invicem, en quarante-trois vers hexamètres, fort altérés et en désordre dans plusieurs manuscrits. Le Micrologue est l'ouvrage le plus considérable de Guido, quant à l'étendue, mais non celui qui peut donner des notions exactes de sa méthode. L'épitre dédicatoire qui le précède a été publiée séparément par Baronius dans ses annales ecclésiastiques [1], par le P. Pez [2], par l'auteur de *La science et la pratique du plain-chant* [3], et par Angeloni [4]. Guido y fait connaître que Théodald lui a ordonné d'écrire son traité de musique pour l'enseignement des enfans de son église. Dans beaucoup de manuscrits, particulièrement dans celui de la bibliothèque du roi (nº 7211), le Micrologue est divisé en vingt chapitres : ce nombre est augmenté ou diminué dans d'autres manuscrits, mais le contenu y est semblable, et la différence n'est qu'apparente, parce qu'on y a réuni deux chapitres en un seul, ou bien divisé un seul en deux. Le contenu de ces chapitres est celui-ci : 1º Ce que doit faire celui qui désire apprendre les règles de la musique. 2º Quelles sont les notes, et combien il y en a. 3º Comment on les dispose sur le monocorde. 4º Quelles sont les six manières dont les notes se lient entre elles. 5º De l'octave, et pourquoi elle ne renferme que sept notes. 6º Des intervalles de sons; explication de leurs noms. 7º Des quatre modes d'affinités des sons. 8º Des autres affinités des sons, particulièrement du bémol et du bécarre. 9º De la similitude des sons dans le chant, qui n'est parfaite que dans l'octave. 10º De la manière de distinguer les mélodies altérées et de les corriger. 11º Quelles notes tiennent le premier rang dans le chant. 12º De la division des quatre modes en huit. 13º De la connaissance des huit modes, de leur acuité et gravité. 14º Des tropes, et de la puissance de la musique. 15º De la composition du chant. 16º De la variété multipliée des sons et des neumes. 17º Comment peut être écrit tout ce qui appartient au chant. 18º De la diaphonie, c'est-à-dire, des règles de *l'organum*. 19º La diaphonie démontrée par des exemples. 20º Comment la musique a été inventée (calculée) d'après le son des marteaux.

Le petit traité de *Sex motibus vocum* commence par ces deux vers :

Omnibus ecce modis scripta relatio vocis;
Est tonus in numeris, superantur ut octo novenis.

Il est terminé par cet acrostiche sur le nom de Guido :

Gliscunt corda meis hominum mollita camœnis :
Una mihi virtus numeratos contulit ictus.
In cœli summo gratissima carmina fundo,
Dans aulæ Christi munus cum voce ministri.
Ordine me scripsi primo qui carmina finxi.

Dans l'édition que l'abbé Gerbert a donnée des écrits de Guido [5], il a supprimé l'intitulé de ce petit traité, ainsi que sa division en quatre chapitres, en a mis trente-huit vers à la suite du prologue rhythmique de l'antiphonaire, quoiqu'il ne dût rien y avoir après le mot *amen* qui termine celui-ci, et a placé l'acrostiche au commencement de ce même prologue.

Guido aimait à faire des acrostiches sur son nom, car il s'en trouve un autre au commencement du Micrologue, ainsi conçu :

Gymnasio musas placuit revocare solutas ;
Ut pateant parvis, habitæ vix hactenus altis.
Invidiæ telum perimat dilectio cœcum.
Dira quidem pestis tulit omnia commoda terris.
Ordine me scripsi primo qui carmina finxi.

Le Prologue rhythmique de l'antiphonaire contient les règles du chant exprimées avec assez de clarté dans des vers didactiques en latin monacal. Le manuscrit d'où l'abbé Gerbert a tiré ce morceau

[1] Ann. 1022.
[2] *Thesaur. anecd.* t. III, part. 5.
[3] p. 206 et suiv.
[4] *Sopra la vita, le opere, ed il sapere di Guido d'Arezzo*, p. 214.
[5] Scriptor. ecclesiast. de Musica sacra potiss.; tom. II, pag. 33.

ne contient pas vingt vers qui sont dans les manuscrits 7211 de la Bibliothèque royale de Paris, d'Alençon et d'Oxford. Cet abbé a aussi supprimé le chant de quelques antiennes qui servent d'exemples aux règles de ce traité du chant.

Le prologue en prose du même antiphonaire, publié par l'abbé Gerbert sous le titre de *Regulæ de ignoto cantu,* est de peu d'étendue, et en apparence de peu d'importance. Cependant quelques paragraphes de ce morceau renferment de précieux éclaircissemens sur la nature des travaux et de la doctrine de Guido. Quant à l'antiphonaire lui même, il ne faut pas croire que ce soit un recueil noté de toutes les antiennes en usage dans l'église au commencement du onzième siècle, car dans les manuscrits de Saint-Évroult, de Ratisbonne et de Nuremberg, où il se trouve, cet antiphonaire est renfermé dans huit ou dix feuillets. Guido n'y a fait entrer qu'un choix des antiennes les plus utiles pour l'application de sa méthode.

Le commencement de la lettre à Michel a été publié par Baronius, Pez, Angeloni et d'autres; l'abbé Gerbert seul l'a donnée en entier. Ce morceau est un document important, car Guido y a exposé son système, ou plutôt sa méthode, avec beaucoup plus de clarté qu'en aucun autre de ses écrits.

Dans les catalogues de plusieurs grandes bibliothèques, on voit des ouvrages relatifs à la musique, indiqués sous le nom de Guido ou de *Wido,* et sous d'autres titres que ceux qui viennent d'être analysés; mais ces ouvrages sont ou des extraits de ceux-ci, avec des titres choisis par la fantaisie des copistes, ainsi que j'ai eu occasion de le vérifier plusieurs fois, ou des ouvrages qui ont été faussement attribués au moine d'Arezzo; dans cette dernière classe on doit ranger un dialogue sur la musique dont Odon, abbé de Cluny au dixième siècle, est auteur (*V.* ODON); le traité des instrumens du manuscrit de Gand, qui est du quatorzième siècle, car le traité de musique de Jérôme de Moravie y est cité; le Correctoire des erreurs qui se font dans le chant Grégorien en beaucoup de lieux, publié par l'abbé Gerbert, puisque le graduel *Ostende nobis,* composé par Ingobrand, abbé de Lobbes, au douzième siècle, y est cité; et enfin l'opuscule : *Quomodò de arithmetica procedit musica,* que Gerbert n'a placé parmi les écrits de Guido que parce qu'il l'a trouvé à la suite du Micrologue dans le manuscrit de Saint Émeran de Ratisbonne. Les recherches spéculatives de ce petit traité n'ont aucun rapport avec les autres travaux de Guido. D'ailleurs l'ancienne division de l'échelle par tétracordes y est fréquemment employée, tandis que Guido concevait la division par octaves comme la seule naturelle, ainsi que cela se voit dans tout ce qui est incontestablement de lui.

Il est bon de répondre ici à des critiques qui, pour conserver à Guido l'invention de la solmisation par hexacordes, du nom des notes de la gamme, et de tout ce qu'on lui a attribué, supposent que nous ne connaissons pas tous les ouvrages de ce moine. Il se pourrait en effet qu'il s'en fût égaré quelqu'un; mais il ne serait pas possible que la doctrine de celui-là fût opposée à celle que nous trouvons clairement exprimée dans le Micrologue, dans les prologues de l'antiphonaire, et dans la lettre à Michel.

Parmi les ouvrages supposés de Guido, il faut aussi compter celui qui est cité par Orlandi [1] sous ce titre : *Guidonis de Aretio repertorium,* 1494, in-fol.; édition apocryphe, comme l'a fort bien remarqué De Murr [2], et celui qu'André Reinhard, organiste à Schneeberg a publié sous ce titre: *Musica, sive Guidonis aretini de usu et constitutione monochordi, Dialogus, jam denuo recognitus.* Lipsiæ, 1604, in-12. La première publication des écrits qui sont incontestable-

[1] *Origine e progressi della Stampa* (Bologna, 1770 in 4°), p. 280.

[2] *Notitia duorum codicum musicorum* etc., p. 4.

ment de Guido a été faite par l'abbé Gerbert, dans la collection des écrivains ecclésiastiques sur la musique.

Il existe une monographie de Guido par Angeloni (*V.* ce nom), intitulée : *Sopra la vita, le opere, ed il sapere di Guido d'Arezzo, restoratore della scienza e dell' arte musica*. Parigi, 1811, 1 vol. in-8°.

GUIDONIUS (JEAN), écrivain hollandais du seizième siècle, est connu par un petit traité qui a pour titre : *Minervalia in quibus scientiæ præconium atque ignorantiæ socordia consideratur, artium liberalium in musicen decretatio lepida appingitur*. Maestricht, 1554, in-4°.

GUIGNON (JEAN-PIERRE), violoniste, né à Turin le 10 février 1702, est le dernier musicien qui a porté le titre vain et ridicule de *Roi des violons*. Il vint jeune à Paris, et se livra d'abord à l'étude du violoncelle, puis abandonna cet instrument pour le violon sur lequel il acquit en peu d'années une rare habileté; son talent prit même assez de développement pour qu'il devint un rival redoutable de Leclair. En 1733, il entra au service du roi, et fut choisi pour donner des leçons de violon au Dauphin, père de Louis XVI. Il se servit de son crédit pour faire revivre en sa faveur le titre et les droits de *roi des violons et des ménétriers :* ses lettres patentes lui furent expédiées le 19 juin 1741. A peine en fut-il possesseur, qu'il fit des réglemens pour contraindre les organistes et compositeurs de musique français à se faire recevoir membres de la confrérie des ménétriers, et à lui payer un droit de patente; ceux-ci formèrent opposition aux prétentions de Guignon le 19 août 1747, et bientôt après le procès s'engagea. Ainsi se trouvèrent renouvelées toutes les querelles que Dumanoir avait fait naître longtemps auparavant, par des prétentions semblables. Une multitude de mémoires et de requêtes furent publiés de part et d'autre, jusqu'à l'arrêt du parlement qui intervint le 30 mai 1750, et débouta Guignon de ses prétentions. On trouve toutes les pièces relatives à ce procès dans le *Recueil d'édits, arrêts du conseil du roi, lettres patentes, mémoires et arrêts du parlement, etc., en faveur des musiciens du royaume*. Paris, 1741, in-8°. En 1773, Guignon abdiqua un titre sans prérogatives, et depuis lors il n'y a plus eu de roi des violons. Laborde accorde beaucoup d'éloges à la qualité des sons que cet artiste tirait du violon, et à la légèreté de son archet. Guignon mourut à Versailles le 30 janvier 1774, d'une attaque d'apoplexie. Il avait obtenu sa vétérance de la musique du roi en 1762. On a de lui plusieurs livres de sonates, duos, trios et concertos, gravés à Paris.

GUILBERT DE PIXÉRECOURT : *Voy.* PIXÉRECOURT.

GUILARDUCCI (. . . . .), violoniste italien, vivait vers le milieu du dix-huitième siècle : on a de lui un concerto de violon, gravé à Paris, sans date.

GUILLAUME d'Hirschaw; *Voyez* WILHELM.

GUILLAUME DE MACHAU ou DE MACHAUT, poète et musicien français du quatorzième siècle, est né vers 1284 au village de *Machau*, près de Rethel en Champagne, d'où lui est venu le nom ajouté à celui de *Guillaume*. Cette circonstance a été ignorée du comte de Caylus et de l'abbé Rive, qui ont donné des notices sur la vie et les ouvrages de Guillaume. J'ai acquis la preuve du fait par un traité de musique manuscrit, daté du 12 janvier 1375 [1], où l'autorité de Guillaume est citée : il y est appelé *Guillermus de Mascandio*. C'est aussi de la même manière que Gafori le cite dans le onzième chapitre du deuxième livre de son traité de musique pratique; or, *Mascandium*

[1] Je possède ce manuscrit qui n'a point de titre, mais qui est terminé par cette souscription : *Finis hujus libri compilati Parisiis anno a nativitate Domini MCCC septuagesimo quinto die duodecimo mensis januarii.*

est précisément le nom latin du village de Machau. Caylus et l'abbé Rive ont donc dit avec justesse que Guillaume était champenois ; mais ils se sont trompés lorsqu'ils ont cru que *Machau* était son nom de famille, à moins qu'il n'ait été fils du seigneur du village de ce nom. Au surplus l'usage de désigner les personnages de quelqu'importance dans les arts, les sciences et les lettres, par le lieu de leur naissance ajouté à leur prénom, était fréquent, et s'est conservé jusque dans le seizième siècle. Guillaume de Machau est aussi ce musicien cité dans un manuscrit de la bibliothèque royale de Paris dont j'ai donné une notice au premier volume de la *Revue musicale* (p. 106-113), et qui est nommé *Guiglielmo di Francia*.

En 1301 Guillaume fut attaché au service de Jeanne de Navarre, femme de Philippe-le-Bel, roi de France. Il devint valet de chambre du roi en 1307, et conserva son emploi jusqu'à la mort de ce prince, arrivée au mois de novembre 1314. Deux ans après, Jean de Luxembourg, roi de Bohême, le prit pour clerc ou secrétaire. Ce nouvel emploi l'obligeait à quitter la France : Guillaume a exprimé dans des vers touchans le chagrin qu'il eut de s'éloigner de sa patrie. Il demeura trente ans en Bohême, et ne s'établit de nouveau en France qu'après que le roi son maître eut été tué à la bataille de Creci, en 1346. Bonne de Luxembourg, duchesse de Normandie, le prit alors à son service. Après la mort de cette princesse, Guillaume fut secrétaire du duc de Normandie, et continua de lui être attaché après qu'il eut succédé comme roi de France à son père, Philippe de Valois. Le roi Jean ayant cessé de vivre, Guillaume conserva sa charge auprès de Charles V, et l'exerça même longtemps. Il vivait encore en 1370, car dans un de ses ouvrages, intitulé *La Prise d'Alexandrie*, il rapporte l'assassinat de Pierre, roi de Jérusalem et de Chypre, qui n'arriva qu'à la fin de l'année 1369. Guillaume était alors âgé de quatre-vingt-cinq ou six ans.

Guillaume de Machau a laissé un grand nombre de poésies de tout genre. Ses compositions musicales consistent en motets français et latins, à deux ou trois voix, ballades à voix seule ou à deux parties, rondeaux, chansons badines, et en une messe à quatre parties qu'on croit avoir été chantée dans la Cathédrale de Reims, au sacre de Charles V. Les manuscrits de la bibliothèque royale de Paris 7609, 7612, 7995, 7221 (ancien fonds) et 2771, in-fol. (fonds de La Vallière) contiennent un grand nombre de ces pièces. Le manuscrit de La Vallière est le plus beau, et c'est dans celui-là que se trouve la messe à quatre parties, d'où Kalkbrenner a tiré des extraits qu'il a complètement défiguré, et dont il n'a pas compris les plus simples élémens de la notation [1]. Cette notation est celle dont on trouve la théorie dans le traité de la musique mesurée par Francon. M. Kiesevetter, trompé par Kalkbrenner, a reproduit dans son ouvrage sur l'histoire de la musique européenne cet informe essai qui n'a point de rapport avec la musique de Guillaume de Machau. Perne a lu à l'Institut de France, en 1817, un mémoire intéressant sur la messe de ce musicien-poète, qu'il a mise en partition et traduite avec exactitude en notation moderne.

Un poème de Guillaume de Machau, intitulé *Li tems pastour*, contient un passage en trente vers sur les instrumens de musique de son temps, dans le chapitre qui a pour titre : *Comment li amant fut au diner de sa dame*. Ce curieux morceau, souvent publié, a été reproduit par Roquefort dans son livre *De l'état de la poésie française dans les* 12e *et* 13e *siècles*, avec un commentaire qui n'est pas à l'abri de toute critique sous le rapport de l'exactitude, mais qui a de l'intérêt historique [2].

[1] *Histoire de la musique*, pl. 5.

[2] *De l'état de la poésie française* etc., p. 103-113.

GUILLAUME (EDME), chanoine d'Auxerre, au seizième siècle, était ami d'Amyot, son commensal et son économe. L'abbé Lebeuf, dans son *Histoire d'Auxerre* (tom. 1, p. 643), et les autres historiens de la Bourgogne, le donnent pour inventeur du serpent, instrument de musique qui a longtemps servi dans l'église pour accompagner le plain-chant. Mersenne, qui a donné dans le traité des instrumens de son Harmonie universelle la figure de cet instrument, et qui en a expliqué la construction et l'usage, ne dit rien de l'inventeur. Au surplus, cette invention n'a pas dû coûter beaucoup d'efforts à l'imagination de Guillaume, car le serpent n'était qu'un grand cornet à bouquin (instrument alors en vogue) tourné dans une forme commode pour que les doigts pussent atteindre facilement aux trous et les boucher. Le premier essai du serpent fut fait dans des concerts qui se donnaient dans la maison d'Amyot, vers 1590. De l'église, le serpent avait ensuite passé comme basse dans la musique militaire; mais ses imperfections lui ont fait substituer dans ces derniers temps l'ophicléide et le basson russe, instrumens du même genre sous le rapport de l'intensité des sons, mais d'une qualité beaucoup plus égale et plus juste. Déjà ces instrumens ont remplacé le serpent dans beaucoup d'églises, et il y a lieu de croire que celui-ci sera bientôt abandonné sans retour.

GUILLIAUD (MAXIMILIEN), musicien de la Sainte Chapelle de Paris, né à Châlons-sur-Saône, au commencement du 16e siècle, est auteur d'un traité de musique publié sous ce titre : *Rudimens de musique pratique, réduits en deux briefs traittez. Le premier contenant les préceptes de la plaine, l'autre de la figurée. A Paris, de l'imprimerie de Nicolas Du Chemin, à l'enseigne du Gryphon d'argent, rue St-Jean-de-Latran*, 1554, in-4o oblong. Ce titre est différent de celui que La Borde a donné dans le troisième volume de son *Essai sur la musique* (pag. 637), et qui a été copié par Forkel, Gerber et Lichtenthal. Celui-ci est ainsi conçu : *Traité de musique, dédié à excellent musicien Me Claude de Sermisy, maître de chapelle du roi, et chanoine de la Ste-Chapelle de Paris*, 1554. Il est peu vraisemblable que deux éditions du même livre aient vu le jour dans la même année, et il y a lieu de croire que La Borde a cité inexactement. Les deux petits traités qui composent cet ouvrage sont divisés : le premier, en sept chapitres, le second, en treize. Ce dernier renferme des explications fort claires des diverses proportions de la notation qui peuvent être encore utiles aujourd'hui. On trouve des compositions de Guilliaud dans la recueil de douze messes à quatre parties, publié à Paris en 1554.

GUILLEMAIN (GABRIEL), violoniste français qui eut de la réputation vers le milieu du dix-huitième siècle, naquit à Paris le 15 novembre 1705. On ignore le nom de son maître, mais il est vraisemblable qu'il dut principalement à ses heureuses dispositions, à son travail, et à l'étude qu'il fit des ouvrages de Corelli, l'habileté qu'il acquit sur son instrument. Il se distinguait surtout par la dextérité de sa main gauche qui lui permettait de doigter des passages dont la difficulté rebutait ses contemporains. C'est sans doute à ces difficultés, multipliées dans ses ouvrages, qu'il faut attribuer le défaut de succès de ceux-ci : fort peu de violonistes de cette époque étaient en état de les exécuter. En 1738, Guillemain fut admis comme musicien ordinaire dans la chapelle et à la chambre du roi. Il avait déjà publié quatorze œuvres de musique instrumentale, consistant en sonates et trios pour le violon et pour le clavecin, lorsqu'en 1749 il composa le divertissement musical de la pièce intitulée *La Cabale*, qui fut représentée cette même année : cette composition fut fort applaudie. Malgré tant de talens, Guillemain n'était

pas heureux : son caractère sombre et inquiet l'éloignait des autres artistes; il manquait de confiance en lui-même, et jamais il ne se hasarda à jouer au concert spirituel. Le 1er octobre 1770, sa tête se dérangea pendant qu'il se rendait de Paris à Versailles, et il se tua de quatorze coups de couteau près de Châville. Le lendemain il fut inhumé dans cette commune. Il était alors âgé de 65 ans. Le quinzième œuvre de Guillemain, composé de deux divertissemens de symphonie, parut en 1751. On y trouve un catalogue des autres ouvrages de ce musicien, avec une indication du caractère de chacun. Son œuvre seizième parut en 1757, et le dix-septième et dernier deux ans après.

GUILLEMANT (...), maître de flûte à Paris, vers 1740, a publié : 1° Un livre de sonates pour deux flûtes, Paris, sans date; 2° Un livre de duos pour 2 basses, *ibid.;* 3° Deux suites d'airs pour 2 flûtes à la tierce. En 1746 il a fait graver six sonates pour deux flûtes, un violon obligé et une basse continue pour le clavecin.

GUILLON (HENRI-CHARLES), musicien à Paris vers 1730, a fait graver des cantatilles parmi lesquelles on remarquait *Le retour d'Hébé, Céphale et l'Aurore, Le Perroquet, L'Harmonie, Vénus en vivacité.* On a aussi de lui trois livres d'airs à chanter, deux livres de sonates en trios pour le violon, dont un est intitulé *Les Amusemens*, un concert pour deux violons, viole et basse, des canons pour la voix, et des sonates pour les flûtes et les musettes ou vielles.

GUILLON (...), officier au régiment de Bouillon, infanterie allemande au service de France, vers 1789, eut quelque mérite comme violoniste, et jouait aussi du basson. Il a laissé en manuscrit un concerto pour ce dernier instrument. On a aussi de lui trois œuvres de quatuors pour deux violons, viole et basse, gravés à Lyon, sans date, et un œuvre de duos pour violon et viole.

GUILLON (ALBERT), compositeur, né à Meaux en 1801, fit ses premières études de musique à la Cathédrale de Paris, puis les termina au Conservatoire. En 1819 il devint élève de l'auteur de ce dictionnaire pour le contrepoint et la fugue; puis il reçut des leçons de M. Berton pour le style idéal. Le premier prix de composition lui fut décerné par l'académie des Beaux-Arts de l'Institut de France en 1825, pour la cantate d'*Ariane à Naxos*, sujet du concours de cette année, et cette scène fut exécutée dans la séance publique du mois d'octobre. Devenu pensionnaire du gouvernement, M. Guillon partit pour l'Italie et vécut quelque temps à Rome, d'où il envoya à l'Institut plusieurs morceaux de musique d'église de sa composition; puis il alla à Venise où il écrivit en 1830 l'opéra sérieux *Maria di Brabante,* pour le théâtre de la *Fenice :* cet ouvrage fut applaudi. Depuis lors, M. Guillon s'est fixé à Venise et semble avoir renoncé à la composition. Avant d'obtenir le premier grand prix à l'Institut, il était contre-basse à l'Opéra-Comique.

GUILLOU (JOSEPH), flûtiste et compositeur, né à Paris, entra comme élève au conservatoire de musique de cette ville en l'an V (1797), à l'âge de treize ans. Il y reçut des leçons de Devienne pour la flûte, et l'année suivante il obtint au concours un second prix de cet instrument. Ses progrès ne répondirent pas ensuite à cet heureux début; le concours de l'an VII ne lui fut point favorable, et dès-lors il n'y eut plus pour lui d'espoir de triompher dans ces épreuves publiques du talent, car il trouva l'année suivante un rival trop redoutable dans le jeune Tulou, dont le talent a été depuis lors célèbre dans toute l'Europe. L'altération des facultés morales de Devienne et la mort de Hugot firent bientôt après réduire les classes de flûte à une seule, qui fut confiée aux soins de Wunderlick; le nombre des élèves fut diminué, et M. Guillou se trouva compris dans la réforme. Il ne se laissa pourtant pas décourager; après de nouveaux efforts,

il rentra dans les classes du Conservatoire, et il y obtint le premier prix à l'âge de vingt et un ans. Ses études terminées, il fut longtemps sans emploi aux grands théâtres de Paris; mais en 1815, il entra comme seconde flûte à l'Opéra et à la chapelle du roi, et l'année suivante, il obtint la place de professeur au Conservatoire, qui venait d'être réorganisé sous le nom d'*École royale de chant et de déclamation*. Bientôt après, la place de première flûte de la chapelle du roi, étant devenue vacante, lui fut donnée. Irrité de ces nominations, M. Tulou donna sa démission de l'Opéra, et ce fut encore M. Guillou qu'on choisit pour le remplacer. Ainsi, en moins de trois ans il passa de l'obscurité à la plus belle position qu'un flûtiste put désirer à Paris. Il est juste de dire qu'il remplit ses fonctions avec beaucoup de zèle, et qu'il forma de bons élèves au Conservatoire, parmi lesquels on remarque Becquié et M. Dorus. En 1830, le dérangement de ses affaires le décida à quitter toutes ses places pour chercher une position dans les pays étrangers. Il voyagea d'abord dans la Belgique, y donna des concerts, puis se rendit à Berlin où il se fit entendre. Il visita ensuite Hambourg et Stockholm, s'établit quelque temps en cette ville, et enfin se rendit à Saint-Pétersbourg où il est maintenant fixé, ayant renoncé à la musique pour la profession de teinturier-dégraisseur. On a de lui pour son instrument : 1° 1er concerto avec orchestre, Paris, P. Petit. 2° 2e *idem, ibid.*; concertino composé pour les concours du conservatoire; plusieurs thêmes variés pour flûte et orchestre; plusieurs thêmes avec quatuor; deux œuvres de duos pour deux flûtes, Paris, Hentz-Jouve; quatre fantaisies pour 2 flûtes, Paris, Meissonnier; des fantaisies pour flûte et piano, *ibid*.

GUIOT, poète et musicien, né à Dijon au commencement du treizième siècle, nous a laissé seize chansons notées qu'on trouve dans un manuscrit de la bibliothèque du roi, côté 7222.

GULDER (IGNACE), né à Rabbourg, près de Ratisbonne, le 24 novembre 1757, se livra à l'étude des sciences dans sa jeunesse et apprit la musique au séminaire de Saint-Émeran, à Ratisbonne. Le 12 octobre 1777 il fit profession dans le couvent des Bénédictins à Scheurn, sous le nom de *Marianus*, et le 19 janvier 1783 il fut ordonné prêtre. Son mérite lui fit remplir plusieurs fonctions dans son couvent, entre autres celle de prieur. Il mourut le 9 juin 1809, peu de temps après la suppression de son ordre. On connaît en Bavière des messes, vêpres, litanies, offertoires et graduels de sa composition, qui sont restés en manuscrit.

GULDER (PIERRE-BENOIT), frère du précédent, né à Rabbourg le 21 janvier 1761, entra aussi dans l'ordre des Bénédictins, et fit profession dans l'abbaye de Michelfeld le 11 novembre 1782 : trois ans après, il fut ordonné prêtre. On ignore ce qu'il est devenu après la suppression de son monastère. Il était bon chanteur et organiste habile. On connaît de lui en manuscrit trois messes allemandes, deux petits opéras, et quelques chansons avec accompagnement de piano.

GUMLICH (FRÉDÉRIC), compositeur allemand de l'époque actuelle, s'est fait connaître par deux quatuors pour flûte, violon, viole et basse, Bonn, Simrock; deux quatuors pour basson, *ibid.*; quelques morceaux détachés pour le même instrument, *ibid.*; un rondeau brillant pour piano et orchestre, Offenbach, André; des polonaises pour piano et violoncelle, Leipsick, Hofmeister; des variations pour le même instrument, *ibid.*, des airs de danse, et des chansons allemandes à voix seule, avec accompagnement de piano, *ibid*.

GUMPELTZHAIMER (ADAM), chantre à l'église de Sainte-Anne d'Augsbourg, naquit à Trosberg en Bavière, en 1560. Son père, homme d'une sévérité excessive, le chassa de la maison paternelle, ainsi que son frère, quoiqu'ils fussent encore enfans, parce qu'ils avaient

cassé les vitres de leurs voisins avec leur arbalète. Les deux frères se rendirent chez leur aïeul, qui les recueillit et se chargea de leur éducation. Le jeune Adam fut envoyé d'abord à Oettingen, et ensuite à Augsbourg, où il se livra à l'étude de la musique sous la direction de J. Entzemüller. Dès que son instruction dans cet art fut suffisante, il se livra à l'enseignement particulier pendant plusieurs années; ensuite il passa comme musicien au service du duc de Wurtemberg, et enfin, en 1581, il fut appelé aux fonctions de chantre à l'école d'Augsbourg. L'époque de sa mort n'est point connue; cependant on sait qu'il vivait encore en 1618, car il a donné dans cette année une édition de l'ancienne traduction allemande du *Compendium musicæ* de Henri Faber.

Ce musicien, peu connu aujourd'hui, méritait cependant que son nom fût immortel, car on peut le considérer comme l'un des créateurs de cette vigoureuse harmonie allemande dont Handel, J. S. Bach et Mozart ont fait depuis un si bel usage. Gumpeltzhaimer partage cette gloire avec Léon Hasler, Chrétien Erbach et un petit nombre de ses contemporains; mais sa supériorité dans son genre est cependant assez marquée pour lui mériter une place à part. L'auteur de ce dictionnaire a mis en partition quelques-uns de ses motets et a vu avec étonnement et admiration que sa modulation, dont la tonalité moderne est la base, est toujours vive, inattendue, et cependant douce et naturelle; qualités dont nul avant lui n'avait donné d'exemple. Son style, moins riche de formes que celui de Roland de Lassus, dont il fut le contemporain, a cependant de l'élégance et de la pureté. L'illustre maître de chapelle de l'électeur de Bavière, sans rien inventer quant à l'harmonie, s'est immortalisé par l'heureuse application de ce que d'autres avaient trouvé; le pauvre maître d'école d'Augsbourg, tout en ouvrant des routes nouvelles, est resté dans l'obscurité.

Les ouvrages de Gumpeltzhaimer sont : 1° *Compendium musicæ latinæ germanicum*, Augsbourg, 1595, in-4°. Cette édition d'un livre excellent, enrichi d'exemples curieux et bien écrits, n'est pas la première, quoiqu'elle ait été indiquée comme telle par Walther, Forkel et quelques autres, car l'exemplaire de cette date, qui se trouve dans la bibliothèque publique de Strasbourg, porte ces mots au frontispice : *Nunc altera hâc editione alicubi mutatum et auctum*. La quatrième édition est de 1605, la cinquième de 1611, et la douzième de 1675, in-4°. Toutes sont datées d'Augsbourg. Lipenius (Bibl., p. 977, col. 2) a fait une lourde méprise sur cet ouvrage : il en indique une édition de Nuremberg, 1540, in-8°; or, Gumpeltzhaimer n'était pas né alors. Il ne faut pas confondre cet abrégé de musique avec celui de Henri Faber, traduit en allemand par Christophe Rhid, et dont Gumpeltzhaimer a donné à Augsbourg, en 1618, une édition enrichie d'exemples et de préceptes sous le titre : *Compendium musicæ Henr. Fabri in vernaculum sermonem conversum à M. Christ. Rhid, et præceptis ac exemplis auctum, studio Adami Gumpeltzhaimer*. On a copié cette édition dans une autre datée de Iéna, 1653, in-8°. 2° *Erster Theil des Lustgartleins teutsch und lateinischer Lieder von 3 Stimmen* (Première partie du Jardin agréable des cantiques allemands et latins à trois voix), première édition, Augsbourg, 1591; troisième, 1619. 3° La deuxième partie du même ouvrage a été publiée pour la première fois en 1611, à Augsbourg; la seconde édition a paru à Anvers, 1615, et la troisième en 1619. 4° *Erster Theil des Würtz-Gartleins 4 stimmiger geistlicher Lieder*, première édition, Augsbourg, 1594; deuxième, *ibid.*, 1619. 5° La deuxième partie du même ouvrage, Augsbourg, 1619. 6° *Psalmus 50, octo vocum*, Augsbourg, 1604, in-4°. 7° *Pars II concentuum sacrorum octo vocum*, Augsbourg, 1619.

8° 10 *geistliche Lieder 4 Stimmen, jungen sing-Knaben zu gat, etc.* (10 chansons spirituelles à 4 voix, etc.), Augsbourg, 1617. 9° 2 *geistlicher Lieder mit 4 Stimmen, etc.* (Deux chansons spirituelles à 4 voix, etc.), ibid. 10° 5 *geistlicher Lieder mit 4 Stimmen von der Himmelfahrt Jesu Christi, etc.* (5 cantiques spirituels à 4 voix pour l'Ascension de J.-C., etc.), Augsbourg. 11° *Newe teutsche geistlicher Lieder mit 3 und 4 Stimmen, etc.* (Nouvelles chansons spirituelles allemandes à 3 et 4 voix, etc.), Augsbourg, 1591, in-4° et Munich, 1592. Le *Florilegium portense* de Bodenschats et les *Promptuari musici* d'Abraham Schad contiennent de fort beaux motets de Gumpeltzhaimer.

GUNDELWEIN (FRÉDÉRIC), musicien à Ambach, au commencement du dix-septième siècle, a publié : *Der Psalter mit newen Melodien auff 4 Stimmen, du der Discant die rechte Melodiam fürcht, in Contrapuncto simplici gegen einander übersetz* (Le psautier avec de nouvelles mélodies à 4 voix, etc.), Magdebourg, 1615, in-8°.

GUNN (JEAN), professeur de musique, violoncelliste, et savant écrivain sur la musique, est né je crois à Édimbourg vers 1765. En 1790 il se fixa à Londres comme professeur de violoncelle, et peu de temps après il y publia quarante airs écossais arrangés en trios pour violon, violoncelle et flûte. Il possédait une vaste instruction non-seulement dans la musique, mais dans les lettres, et il a donné une preuve irrécusable de son savoir dans l'ouvrage qu'il publia sous ce titre : *The theory and pratice of fingering the violoncello containing rules and progressive lessons for attaining the knowledge and command of the whole compass of the instrument* (La théorie et la pratique du doigté du violoncelle, contenant des règles et des leçons progressives pour atteindre à la connaissance parfaite de cet instrument), Londres, 1793, in-fol. Cet ouvrage, divisé en deux parties, est précédé par une excellente dissertation sur l'origine du violoncelle, et sur les instrumens à cordes anciens et modernes, en 32 pages, suivies de planches. La première partie du corps de l'ouvrage traite de la théorie du doigter; la seconde, de la pratique. Des gammes et des exercices terminent le volume, qui peut être considéré comme ce qui existe de meilleur sur la matière dont il s'agit. Peu de temps après cette publication, Gunn fit paraître un livre intitulé *Art of playing the german flute on new principles* (Art de jouer de la flûte allemande d'après de nouveaux principes), Londres, 1794, in-fol. L'année suivante, une position avantageuse lui fut offerte à Édimbourg, il l'accepta et retourna dans cette ville. Sur la demande de la société nationale d'Écosse, il écrivit en 1806 un savant ouvrage sur la harpe et le jeu de cet instrument dans les montagnes de l'Écosse, et ce livre, exécuté avec un luxe typographique extraordinaire, et tiré à petit nombre d'exemplaires sur un grand papier d'une rare beauté, parut sous ce titre: *An historical inquiry respecting the performance on the harp in the highlands of Scotland; from the earliest times, until it was discontinued, about the year 1734. To which is prefixed an account of a very ancient caledonian harp, and of the harp of queen Mary*, Edimburg, A. Constable and c°, 1807, 1 vol., gr. in-4°, avec 3 planches qui représentent deux très-anciennes harpes écossaises et la harpe de la reine Marie. On voit au titre de cet ouvrage que M. Gunn avait précédemment composé un traité de l'origine et des progrès des instrumens ; j'ignore si ce traité est différent de la dissertation placée en tête de la méthode de violoncelle. M. Gunn a épousé Mlle Anne Young, professeur de musique et de piano dont il sera parlé dans l'article suivant : j'ignore s'il vit encore.

GUNN (Mme ANNE), femme du précé-

dent, fut d'abord connue comme professeur de piano sous le nom de *Miss Young*. Elle inventa plusieurs jeux et tableaux au moyen desquels l'enseignement des principes de la musique devait être rendu plus facile, et en publia la description avec un traité des élémens de l'art. J'ignore en quelle année la première édition parut et en quel lieu elle fut publiée; la deuxième a pour titre : *An introduction to music; to which the elementary parts of the science and the principles of thorough bass and modulation are illustrated by the musical games and apparatus, and fully and familiarly explained* (Introduction à la musique, dans laquelle les parties élémentaires de cette science et les principes de la basse continue et de la modulation sont expliqués pleinement et familièrement par des jeux musicaux et par un appareil, etc.), Edimburg, 1820, 1 vol. in-8° de 256 pages, avec 20 planches. Il est vraisemblable que l'auteur de cet ouvrage avait cessé de vivre lorsque la deuxième édition fut publiée, car les éditeurs disent dans l'avertissement qu'ils ont trouvé les additions dans ses papiers.

GUNTERSBERG (CHRÉTIEN-CHARLES), organiste à Eisleben, petite ville de la Saxe, a publié vers 1815 un traité sur l'art de jouer de l'orgue intitulé : *Der fertige Orgelspieler, oder casual Magazin für alle vorkommende Fælle im Orgelspiele. Ein practisches Hand und Hülfsbuch für Cantoren, Organisten, Landschullehrer und angehende Orgelspieler*, Meissen, Gœdsche, in-4°. Cet ouvrage est divisé en deux parties. La première renferme des instructions et des exercices pour le doigté dans tous les tons, et des instructions suivies d'exercices pour la pédale. Dans la seconde, il est traité des ornemens de tout genre dans l'exécution, de la manière d'accompagner le chant choral, et de l'emploi des jeux de l'orgue, de préludes pour les chorals, avec de nombreux exemples : l'ouvrage est terminé par des notions élémentaires d'harmonie.

GUNTHER (F. A.), organiste et professeur de piano à Sondershausen, maintenant vivant, est auteur d'une méthode de piano intitulée : *Theorie des Klavierspielens, ein Leitfaden beim ersten Unterricht*, Sondershausen, Eupel, in-4°.

GÜRRLICH (JOSEPH-AUGUSTIN), directeur de musique du théâtre royal de Berlin, naquit en 1761 à Münsterberg, dans la Silésie. Il fit ses études chez les jésuites de Breslau et y apprit la musique. En 1781 il fut nommé organiste de l'église catholique de Berlin, et professeur de musique de l'école de cette même église; depuis lors, en 1790, le roi de Prusse l'admit dans sa chapelle comme contrebassiste. Il commença alors à écrire pour le théâtre royal des ballets, des scènes et des airs qu'on intercalait dans divers opéras. A l'époque de la réunion des deux théâtres royaux, il fut choisi (en 1811) pour remplir les fonctions de second chef d'orchestre, diriger les répétitions et tenir le piano. Le succès des ouvrages qu'il écrivit pour le théâtre depuis ce temps lui procura l'avantage d'être nommé maître de chapelle du roi, au mois de mars 1816; mais il ne garda pas longtemps cette honorable position, car il mourut le 27 juin 1817. Également distingué comme professeur, comme accompagnateur, comme chef d'orchestre et comme compositeur, Gürrlich a joui de l'estime des artistes qui l'ont connu et qui ont entendu ses ouvrages. Il est vraisemblable qu'il se serait fait une réputation plus étendue s'il n'avait lutté pendant une partie de sa vie contre les embarras d'une position peu fortunée. Les principaux ouvrages de cet artiste sont : 1° *L'obedienza di Gionata*, oratorio. 2° Cantate pour les obsèques de Mererotto (en 1801), en société avec Hurka. 3° *L'Incognito*, opéra-comique, en 1797. 4° *Das Opfer von der Bildsæule des Amor* (Le sacrifice devant la statue de l'Amour), ballet pastoral, 1802. 5° *Vertumne et Pomone, ou les Métamorphoses par amour*, ballet panto-

mime, 1804. 6° *Le Tailleur de l'Opéra*, opéra-comique, 1804. 7° Plusieurs morceaux pour la tragédie de *Callirhoé*, 1805. 8° *Die Einschiffung nach Cythera* (L'embarcation pour Cythère, ballet, 1805. 9° *Die Schwestern als nebenbuhlerinnen, oder der grossmüthige Corsar* (Les sœurs rivales ou le Corsaire magnanime), ballet, 1805. 10° *Der unterbrochene Dorfjahrmarkt* (La foire de Village interrompue), *idem*, 1805. 11° Plusieurs morceaux pour la tragédie patriotique *Woldemar de Brandebourg*. 12° *Die Launen de Verliebten* (Les Caprices de l'Amoureux), comédie pastorale de Gœthe. 13° *Écho et Narcisse*, ballet, 1813. 14° *Hans Max Giesbrecht de Humpenbourg*, opéra-comique de Kotzbue, 1815. 15° *Lucas et Laurette, ou le Fiancé congédié*, ballet, 1815. 16° *Le Retour de Mars*, idem. 17° Plusieurs morceaux pour la tragédie Don Fernand de Portugal, 1816. 18° *Les Femmes Allemandes*, ballet. 19° *Alexandre et Campaspe*, idem. 20° *Le Peintre, ou les Amusemens de l'Hiver*, idem. 21° *Alfred le Grand*, idem. On n'a gravé de tous ces ouvrages que quelques ouvertures et airs de ballets pour le pianó; le reste est en manuscrit. Les productions instrumentales de Gürrlich consistent en pièces détachées et variations pour le piano qui ont été publiées à Berlin depuis 1791 jusqu'en 1805, et chansons allemandes avec accompagnement de piano.

GUSIKOW (JOSEPH), artiste d'un talent prodigieux, est né de parens israélites en 1809, à Slow ou Sklow, petite ville de la Russie blanche, au gouvernement de Mogylew (sur le Nieper). Son père, pauvre ménétrier, jouait de la flûte et du tympanon, instrument à cordes métalliques qu'on frappe avec de légères baguettes, en usage parmi les juifs de la Pologne et de la Russie. L'éducation de Joseph se borna à apprendre de son père à jouer des mêmes instrumens pour les noces et danses de village; mais la nature l'avait formé pour être un grand artiste, et dès son enfance il fit admirer dans sa misérable profession le rare et beau sentiment qui l'animait. Ne connaissant pas une note de musique, il ne jouait que des mélodies populaires juives, polonaises ou russes; mais ces airs recevaient de l'accent qu'il y mettait un caractère nouveau, inconnu. A l'âge de 17 ans, il se maria et vécut paisiblement comme ses frères, n'ayant d'autre occupation que celle de ménétrier, et n'interrompant l'uniformité de son existence que par de courts voyages à Moscou. Sa constitution physique était faible; une grave maladie de poitrine ne lui permit plus en 1831 de jouer de la flûte, et dès-lors sa famille et lui-même tombèrent dans une misère profonde. Gusikow avait joué autrefois d'un instrument grossier, originaire de la Chine et de l'Inde, et répandu chez les Tartares, les Cosaques, les Russes, les Lithuaniens et jusque dans la Pologne; cet instrument, composé de barreaux de bois sonore, tel que le pin, est appelé par les peuplades juives de ces contrées *Jerova i Salamo*. Il est ordinairement construit d'après le système de la gamme majeure des Chinois, avec le quatrième degré élevé d'un demi-ton. Gusikow, poussé par la nécessité, se proposa de perfectionner cet instrument et de s'en servir pour assurer son existence. Il augmenta le nombre des barreaux de bois jusqu'à deux octaves et demie chromatiques, non dans un ordre alternatif de demi-tons, mais dans une disposition particulière propre à faciliter l'exécution. En cherchant aussi les moyens d'augmenter l'intensité des sons de l'instrument, il imagina de poser les barreaux sur de légers rouleaux de paille cousue, et réussit à isoler les vibrations et à les rendre plus puissantes. Un travail continuel de près de trois ans conduisit l'artiste jusqu'à l'habileté merveilleuse qu'on lui a vu déployer à Vienne, à Paris et partout où il s'est fait entendre, et l'admirable instinct dont la nature l'avait doué lui enseigna les moyens de tirer

des accens expressifs et passionnés de son singulier instrument. Dans une excursion qu'il fit à Moscou, il excita l'étonnement de tous ceux qui l'entendirent, et reçut de ses amis le conseil de voyager. Il partit en effet au mois de juillet 1834 avec quatre frères ou parens qui l'accompagnent sur le violon et sur la basse, et se rendit à Kiew, où il trouva Lipinsky qui lui prédit les plus brillans succès. A Odessa, une foule immense vint l'admirer dans plusieurs concerts, au théâtre italien. Le célèbre poète Lamartine et M. Michaud de l'académie française s'y trouvaient alors et engagèrent Gusikow à aller à Paris. Encouragé par leurs éloges, par ceux du comte Waransow, grand amateur de musique, et par le produit des concerts qu'il venait de donner, il entreprit en effet son grand voyage, visita la Pologne, la Bohème, Vienne, Berlin, Francfort, Paris, Bruxelles, et partout excita la plus vive admiration. Malheureusement une santé déplorable l'a souvent retenu au lit des mois entiers dans un état de souffrance qui faisait croire à sa fin prochaine; de là cette mélancolie habituelle empreinte sur ses traits, et cette pâleur qui ajoutent à l'intérêt inspiré par son prodigieux talent. Une longue et douloureuse maladie le retient à Bruxelles depuis plus de quatre mois, et lui a fait perdre presque tout espoir de revoir la terre qui l'a vu naître, sa femme et ses enfans. S'il succombe à ses maux, sa vie d'artiste aura été de moins de trois ans; mais son nom ne périra pas, et Gusikow, placé en quelque sorte hors du domaine de l'art, n'en sera pas moins compté parmi les plus grands artistes formés par la nature et par l'étude persévérante. M. Schlesinger, de Vienne, a publié une notice biographique de Gusikow, accompagnée de son portrait et du dessein de son instrument, sous le titre : *Ueber Gusikow*, Vienne, Tendler, 1836, in-8°.

GUSSAGO (CÉSAR), général de l'ordre des Jéronimites à Brescia, naquit en cette ville vers 1530. Il fit ses études à Padoue et y fut gradué docteur en philosophie et en théologie. Son savoir et ses vertus lui procurèrent la protection de la cour de Rome et des ducs de Mantoue. Il était habile musicien et se faisait remarquer par son talent de compositeur. Dans sa jeunesse il publia des *Motetti a* 2, 3 *e* 4 *voci*, Venise, Gardane, 1560, in-4°.

GUTHE (JEAN), compositeur allemand, vécut dans la seconde moitié du 17e siècle, et fut attaché au service du prince de Hesse Rheinfeld. On a de lui : *Novitas musicales*, consistant en toute espèce de canons et fugues à 2, 3 et 4 voix, avec basse continue, composés dans une manière singulière et inconnue jusqu'à cette époque, Francfort-sur-le-Mein, 1674. Ce recueil contient 39 canons et fugues.

GUTHMANN (FRÉDÉRIC), musicien allemand et recteur de l'école de Schaudau, vivait au commencement du 18e siècle, et s'est fait connaître comme écrivain par quelques petits articles insérés dans la Gazette musicale de Leipsick (16e année). Il a aussi publié : 1° Méthode pour apprendre en peu de temps et sans maître à jouer de la guitare, Leipsick, Kühnel. 2° Méthode de clavecin et de piano, Nuremberg et Leipsick, Campe, 1805, 59 pages in-4° oblong. Une seconde édition de cette méthode augmentée a paru à Leipsick, chez Hofmeister. 3° Collection de passages pour les pianistes, extraits des ouvrages des meilleurs maîtres, avec des annotations instructives, Leipsick, Kühnel.

GUTHRIE (MATHIEU), écrivain anglais, conseiller de la cour de l'empereur de Russie et médecin du corps des nobles cadets, est mort à Saint-Pétersbourg en 1807. Il a publié une *Dissertation sur les antiquités de la Russie*, Pétersbourg, 1795, in-8°. On trouve dans cet ouvrage de curieux renseignemens sur la musique et les instrumens nationaux des paysans russes, avec des planches de figures d'instrumens et des mélodies russes.

GUYS (PIERRE-AUGUSTIN), né à Marseille en 1721, se fixa d'abord à Constantinople, après plusieurs voyages, et y exerça la profession de négociant, puis alla à Smyrne. Une grande partie de sa vie se passa en voyages dans la Grèce, dont il étudiait les mœurs et les antiquités. Il mourut à Zante en 1799, avec les titres de correspondant de la classe de littérature et beaux-arts de l'Institut de France, et de membre de l'académie des Arcades de Rome. En 1776 il publia un *Voyage littéraire de la Grèce*, en 46 lettres. La seconde édition de cet ouvrage parut à Paris, en 1783, 4 vol. in-8°. Il préparait la troisième édition depuis plus de douze ans lorsqu'il mourut à l'âge de 79 ans. On trouve dans son livre des renseignemens sur la musique des Grecs modernes.

GYROWETZ (ADALBERT), compositeur, naquit en 1755 à Budweis en Bohême, où son père était directeur du chœur de l'église. Après avoir achevé ses études humanitaires au collége de cette ville, il alla à l'université de Prague suivre des cours de philosophie et de jurisprudence, et employa ses heures de loisir à cultiver la musique pour laquelle il avait manifesté dès son enfance les dispositions les plus heureuses, car avant d'avoir atteint sa neuvième année, il s'était exercé dans de petites compositions. Ayant été obligé de retourner chez ses parens à la suite d'une maladie grave, l'art musical devint son unique occupation, et tout son temps fut employé à composer. Charmé par les ouvrages du jeune Gyrowetz, le comte de Fünfkirchen, seigneur d'une terre voisine de Budweis, le prit chez lui, et l'employa comme maître de chapelle et comme secrétaire. Quelques morceaux de musique écrits par Gyrowetz dans ce séjour eurent tant de succès, que les copies s'en répandirent, et qu'on les imprima à l'insu de l'auteur. Les avantages qu'il trouva dès lors dans la publication de ses ouvrages lui procurèrent les moyens d'entreprendre un voyage en Italie. Après avoir visité Venise, Bologne et Rome, il employa deux années à étudier le contrepoint sous la direction de Sala, à Naples. Il y fut chargé par le roi d'écrire douze grandes sérénades de concert. De là il se rendit à Paris par Milan, y composa plusieurs symphonies, puis alla à Londres, où il demeura trois années entières. Pendant son séjour en cette ville, son talent de compositeur, ses connaissances littéraires, et ses manières distinguées lui ouvrirent les portes des maisons du plus haut rang. Il y écrivit plusieurs cantates, et l'opéra de *Sémiramide* qui eut du succès. Cependant sa santé éprouvait de fréquentes altérations sous le climat humide de l'Angleterre; il fut obligé de s'éloigner, et prit sa route pour Berlin par Ostende, Bruxelles, Liége et Wesel. De Berlin il alla à Dresde, puis à Prague, et enfin à Vienne, où il a passé la plus grande partie de sa vie.

Gyrowetz parlait le latin, le bohémien, l'allemand, l'italien, le français et l'anglais, et possédait des connaissances étendues dans les sciences et particulièrement dans la jurisprudence. Ces avantages lui procurèrent de l'emploi dans les affaires diplomatiques, et il remplit pendant plusieurs années les fonctions de chancelier de légation à Munich, Schweizingen, Mannheim et Heidelberg. De retour à Vienne, il s'y livra exclusivement à la culture de la musique et écrivit plusieurs opéras, beaucoup de symphonies, des quatuors de violon, des sonates de piano, et des morceaux de chant. En 1804 il a été nommé directeur de musique de l'Opéra Impérial. Après que ce théâtre eut passé en administration particulière, il obtint sa pension. Ses symphonies ont eu particulièrement beaucoup de succès, et ont été jouées longtemps dans les concerts où elles ne paraissaient pas indignes d'être entendues après celles de Haydn. Parmi ses opéras, on a distingué *Agnès Sorel* et le *Harpiste Aveugle* (Der blinde Harfner); cependant, les critiques allemands avouent

que la force dramatique manque dans les compositions théâtrales de Gyrowetz. Le dernier ouvrage dont il vient d'être parlé fut écrit pour le théâtre de Prague en 1828. Gyrowetz était alors âgé de 73 ans. Lorsque ce vénérable artiste parut dans l'orchestre, les applaudissemens éclatèrent dans toutes les parties de la salle. Ils recommencèrent après l'ouverture et à plusieurs reprises pendant la représentation, malgré les défauts d'une exécution négligée. L'ouverture fut redemandée, et à la fin de la pièce, des couronnes et des vers furent jetés en profusion sur le théâtre.

Parmi les compositions de Gyrowetz, on compte : OPÉRAS : 1° *Sémiramide*, à Londres. 2° *Les Métamorphoses d'Arlequin, ou Arlequin Perroquet*, pantomime en 2 actes. 3° *Les Pages du duc de Vendôme*, opéra en un acte, 1808. 4° *Le Trompeur trompé*, mélodrame en un acte, Vienne, 1810. 5° *Agnès Sorel*, opéra en 3 actes, Vienne, 1808. 6° *Marina*, mélodrame en un acte. 7° *Ida*, opéra en 2 actes. 8° *Le Ménage de Garçon*, opérette en un acte. 9° *Selico*, opéra en 3 actes. 10° *L'Oculiste*, opéra en deux actes. 11° *Il finto Stanislas*, opéra italien en 2 actes. 12° *Aladin où la Lampe merveilleuse*, opéra en 3 actes. 13° *Le Harpiste aveugle*, opéra, à Prague, en 1824. 14° *Aménie*, ballet. 15° *Les noces de Thétis et Pélée*, ballet mythologique. 16° *Les Pages du duc de Vendôme*, ballet composé avec une partie des morceaux de l'opéra. 17° *La Laitière suisse*, ballet. 18° *La Fée et le Chevalier*, ballet. 19° *Gustave Wasa*, ballet. 20° *Le sommeil magique*, ballet. 21° *Hélène*, opéra. 22° *Federica et Adolphe*, idem. 23° *Emerita*, idem. 24° *L'Époux par hasard*, idem. 25° *L'Épreuve*, idem. 26° *Le Quartier d'hiver en Amérique*, idem. 27° *Le Fantôme*, idem. 28° *Le treizième Manteau*, idem. 29° *Felix et Adèle*, idem. 30° *L'embarras*, idem. Les ouvertures, airs et danses de plusieurs de ces compositions théâtrales ont été publiés à Vienne chez différens éditeurs. MUSIQUE INSTRUMENTALE. 31° Trois symphonies à grand orchestre, op. 6, Vienne, 1791. 32° Trois *idem*, op. 8. Offenbach, 1793. 33° Trois *idem*, op. 9, *ibid.* 34° 3 *idem*, op. 12, *ibid.* 35° 3 *idem*, op. 13. 36° Trois *idem*, op. 14, *ibid.* 37° 1 *idem*, op. 18, *ibid.* 38° 3 *idem*, op. 23, *ibid.* 39° 3 *idem*, périodiques, op. 33, Augsbourg, Gombart. 40° 1 *idem*, op. 47, Offenbach, André. 41° Sérénade pour 2 clarinettes, 2 cors et basson, op. 3. 42° *Idem* à 10 parties, Offenbach, André. 43° *Idem* à 9 parties, op. 7, *ibid.* 44° *Idem* pour 2 clarinettes, 2 cors et basson, op. 32, *ibid.* 45° Grand quintuor pour 2 violons, 2 violes et violoncelle, op. 36, Augsbourg, Gombart. 46° *Idem*, op. 45, Offenbach, André. 47° Quatuors pour deux violons, viole et basse, op. 1, liv. 1 et 2, Offenbach, André. 48° 3 *idem*, op. 4, *ibid.* 49° Six *idem*, op. 5, *ibid.* 50° 3 *idem*, op. 9, Vienne, Mollo. 51° 3 *idem*, op. 11, *ibid.* 52° Trois *idem*, op. 16, Vienne, Artaria. 53° Trois *idem*, op. 17, Paris, Sieber. 64° 3 *idem*, op. 21, *ibid.* 55° 3 *idem*, op. 25, Offenbach, André. 56° 3 *idem*, op. 28, Paris, Sieber. 57° 3 *idem*, op. 29, Vienne, Artaria. 58° 3 *idem*, op. 42, Augsbourg, Gombart. 59° Six nocturnes en quatuors pour flûte, violon, alto et basse, op. 20, 23, 32, 35, 38, Augsbourg, Gombart. 60° Quatuors pour flûte, op. 26, 37, Offenbach, André. 61° Concertos pour le piano, op. 29, 39, 49, Offenbach, André; Augsbourg, Gombart. 72° Sonates pour piano, violon et violoncelle, op. 9, 10, 12, 15, 16 (*bis*), 19, 22, 23, 26, 27, 28, 29, 31, 33, 34, 40, 41, 45, 46, 48, 51, 55, 57, 58, 59, 60, Offenbach, André; Vienne, Artaria; Augsbourg, Gombart, etc. 63° Sonates pour piano seul, op. 62, 63, Vienne, Hasslinger. 64° Plus de vingt recueils de danses de différens caractères. 65° Scènes italiennes et allemandes pour voix seule et accompagnement de piano. 66° Environ quinze recueils de chansons, romances, à voix seule et piano. Gyrowetz,

âgé de 82 ans, vit encore à Vienne.

Il y a peu d'exemples d'une fécondité plus active que celle dont ce musicien a fait preuve dans sa longue carrière, car il a plus écrit que Haydn, et ses ouvrages présentent une masse de compositions presque triple de ceux de Mozart et de Beethoven. Remplis d'idées agréables, écrits avec intelligence, et bien instrumentés, ils ont eu des succès dans les concerts, au théâtre et chez les amateurs; cependant, si l'on cherche aujourd'hui dans un si grand nombre d'œuvres les traces de l'individualité de leur auteur, on ne trouvera pas une demi-page qui porte le cachet de la création, et qui tienne une place dans l'histoire de la musique. De là vient que Gyrowetz a vu tomber ses productions dans l'oubli; de là vient qu'il ne restera rien d'une vie si laborieuse.

FIN DU QUATRIÈME VOLUME.



